ANTONIO MUÑOZ

STUDÎ D'ARTE MEDIOEVALE

(CON 16 TAVOLE)

ROMA
W. MODES, EDITORE
1909

STUDII D'ARTE MEDIOEVALE

ANTONIO MUÑOZ

STUDÎ D' ARTE MEDIOEVALE

(CON 16 TAVOLE)

ROMA
W. MODES, EDITORE
1909

DIRITTI RISERVATI

W. Modes, editore. Roma, Corso Umberto, 146.
Stab Tip Francesco Filelfo, Tolentino.

I.

LE RAPPRESENTAZIONI ALLEGORICHE DELLA « VITA » NELL'ARTE MEDIOEVALE

L'arte bizantina conservò fino ad epoca tarda l'amore per le allegorie e le personificazioni, che aveva ereditate dallo spirito ellenistico. Accanto alle istorie sacre dell'antico e del nuovo testamento, ai fatti dei santi martiri, agli episodii della vita monastica, nella letteratura e nell'arte d'Oriente fiorì tutto un mondo di leggende e di figurazioni la cui origine è da ricercarsi quasi sempre nell'antichità classica. Tra il dilagare dei trattati ascetici, ecco Costantino Ermoniacós che canta nei suoi versi la guerra di Troia, ecco i romanzi che celebrano le gesta di Alessandro Magno, o narrano storie favolose dove entrano le virtù e i vizii personificati; accanto ai santi guerrieri Giorgio e Demetrio si veggon balenare le figure di Achille e del divino Odisseo.

La personificazione di elementi naturali, fiumi, deserti, montagne, foreste, o di città, o del variare del tempo, (il giorno e la notte, l'alba, le stagioni, i mesi, la luna, il sole), o di sentimenti umani e di stati speciali del corpo, (il dolore, il pentimento, l'ispirazione, la sapienza, la profezia, il sogno,) entrano comunemente nell'arte bizantina fin dagli inizii.

Nel famoso Rotulo di Giosuè della Biblioteca Vaticana, la cui creazione è da riportarsi almeno al IV secolo, si vedono le personificazioni del *fiume,* del *deserto,* dei *monti,* delle *città;* nella Genesi purpurea di Vienna, (VI secolo,) si vede nella cacciata dei protoparenti la personificazione del *Do-*

lore (1), nel codice purpureo di Rossano, l'*Ispirazione* che detta le parole del vangelo a S. Marco (2); nei salterii aristocratici, il *mare*, la *sapienza*, la *profezia*, il *pentimento*, l'*alba* (3), negli ottateuchi il *giorno* e la *notte*, il *sogno*, le *stagioni*; nelle catacombe di Alessandria, la *Speranza* (Χριστιανῶν ἐλπίς) (4); nelle pitture di El-Bagauat in Egitto, le personificazioni della *Pace*, della *Preghiera* e della *Giustizia*; fino anche al XIV secolo, nei musaici di Kahriè Giami, appaiono le antiche allegorie ellenistiche.

* * *

La personificazione della « *Vita* » fu, per la generalità del concetto, comunissima, e molto spesso la si trova introdotta negli scritti ascetici e morali; nessuna meraviglia quindi che l'arte se ne impadronisse ben presto, rappresentandola nella forma descrittaci in un epigramma di Manuele Philes certamente diretto come tanti altri di questo poeta (vissuto alla corte imperiale alla fine del secolo XIII e al principio del XIV) ad un'opera figurata (5).

Εἰς μειράκιον γυμνὸν εἰκόνα φέρον τοῦ βίου.

Φεύγω, πτερωτός εἰμι τί λαβεῖν θέλεις;
Τὰς τρίχας; ἀλλ' ἔρρευσαν. Ἀλλὰ τους πόδας;
Καὶ πῶς πτερωτοὺς εὑρεθέντας ἄν λάβοις;
Τὸ σῶμα; γυμνόν ἐστι τί σπεύδεις μάτην;

---

(1) HARTEL-WICKHOFF, *Die Wiener Genesis*, tav. II.

(2) A. MUÑOZ, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense*. Roma, 1907, tav. XV, pag. 16.

(3) H. OMONT, *Fac-similés des miniatures*. Paris, 1902, tav. I, II, VII, VIII.

(4) NÉROUTSOS-BEY, *L'ancienne Alexandrie*, pag. 48.

(5) A. MUÑOZ, *Descrizioni di opere d'arte in un poeta bizantino del secolo XIV, Manuel Philes*. Repertorium für Kunstwissenschaft 1904, pagine 390-400.

Ἄνθρωπε ταλαίπωρε, λῆξον τοῦ δρόμου,
Μὴ κατενεχθῇς τῷ δοκεῖν τι λαμβάνειν.
Σκιὰ γὰρ εἰμι, κἂν δοκῶ τέως μένειν
Ἀφίπταμαί σοι καὶ πρὸς οὐδὲν ἐκτρέχω,
Καὶ γίνομαι σοι ῥοῦς ἂν συνέξῃς δακτύλοις. (1)

(Ad un giovinetto nudo, imagine della vita: — Io fuggo, sono alato: per dove vuoi afferrarmi? Pei capelli? Ma sono caduti. Pei piedi? Ma come li puoi prendere se sono alati? Pel corpo? Ma è nudo. A che ti affanni invano? Uomo misero, cessa dalla corsa affinchè tu non sia trascinato da una vana apparenza di prendere qualche cosa. Poichè io sono un'ombra, sebbene sembri che io sia qui. Io volo via da te e corro verso il nulla e divento un ruscello se tu mi afferri colle dita).

Non v'ha dubbio che questi versi siano ispirati al poeta da un'opera d'arte, perchè un altro codice di Philes ha nel titolo la variante « Εἰς τὸν βίον μειράκιον ἐζωγραφημένον »; e non v'ha neanche dubbio che si tratti di una creazione tutta greca, perchè solo la mente greca poteva concepire ὁ βίος come figura virile, mentre altrove certamente la *Vita* avrebbe preso forma muliebre.

Un esempio di rappresentazione di βίος di tal genere, ce l'offre il noto manoscritto vaticano della scala di Giovanni Climaco, del secolo XI (Vat. gr. 394), ove ricorre due volte ad illustrazione del primo capitolo o gradino della scala, intitolato appunto: « περὶ ἀποταγῆς βίου » (Della rinuncia alla vita).

All'inizio del capitolo (fol. 7), si vede la prima rappresentazione (Tav. I). In un gran campo d'oro si vede nel mezzo una mandorla a fondo azzurro in cui è rappresentato Dio padre seduto, col Bambino Gesù sulle ginocchia, il quale tiene a sua volta in grembo lo Spirito Santo in forma di

---

(1) *Manuelis Philae Carmina, edidit* E. Miller, Parisiis, MDCCCLV-VIII, vol. I, pag. 32, n. LXVII.

colomba (1); ai lati si leggon le scritte « ις χς ὁ παλαιὸς τῶν ἡμερῶν ». A sinistra in basso sta in piedi l'autore dell'opera, S. Giovanni della Scala, (ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ τῆς κλίμακος), in atto di predicare alla moltitudine (λαὸς) raccolta dall'altro lato della mandorla. Al margine destro del rettangolo aureo è raffigurato un giovane interamente nudo, ὁ βίος, con ruote ai piedi, che insegne un monaco ὁ μοναχὸς, che fugge con un canestro sulla spalla, volgendosi indietro spaventato, mentre una donna in ricca veste azzurra e tunica violetta ornata d'oro, lo precede facendo un gesto di esortazione. Questa donna come ci avverte la scritta posta al disopra è la personificazione del *disprezzo delle cose terrene* ἡ ἀπροσπάθεια; più in alto è una seconda iscrizione che spiega tutta la scena: ἡ φυγὴ κόσμου, (la fuga dal mondo).

L'altra figura di βίος (Tav. II) è posta in fondo allo stesso capitolo della Scala, (fol. 12), ed illustra le parole di Giovanni Climaco: « Interrogato da alcuni, viventi negligentemente nel secolo tra lo strepito degli affari e dicenti: Come possiamo noi che abbiamo moglie e siamo legati alle cure terrene, aspirare alla vita solitaria? — Rispondo: Fate quanto più bene potete, ecc.... ».

A sinistra innanzi a una piccola casa è seduta la sposa del monaco, ἡ γυνὴ τοῦ μοναχοῦ, e vicino a lei stanno in piedi due figliuoli οἱ παῖδες τοῦ μοναχοῦ, nel mezzo βίος nudo, con ruote ai piedi, in atto di correre verso il monaco che sta fermo e apre le braccia come perplesso non sapendo, secondo le parole del testo che cosa gli convenga fare. Ma le iscrizioni intorno, a lui rivolte, lo consigliano ad allontanarsi: ἄπελθε μοναχὲ εἰς καταλύουσαν ἀπροσπάθειαν; ed ancora ὁ δὲ βίος σκιὰ καὶ ἐνύπνια.

Più in alto, a destra, il monaco già salito sul primo gradino leva le mani al cielo invocando il Signore, δόξα σοι ὁ θεὸς, ὁ λυτρώσας μου τὸν μάτ(αιον) βίον; mentre la donna sim-

(1) Analogo gruppo vedesi in una pittura delle badia di Grottaferrata, riprodotta ne L'Arte, 1904, pag. 318.

bolica lo incoraggia coi gesti: ἡ ἀπροσπάθεια καλῶς (?) ἦλθει φίλε, ἐὰν μὴ στραφῇς εἰς τὰ ὀπίσω (?) ἐὰν ἐμοῦ συζευχθῇς πάσας τὰς ἀρετὰς κατορθοῖς.

In queste due rappresentazioni appare un concetto della « Vita » tutto cristiano: l'uomo fugge paurosamente innanzi al βίος che è ombra e sogno, vana apparenza; ma l'arte bizantina conosceva pure un'altra figurazione in cui trionfa il principio opposto: non è l'uomo che fugge la vita mondana, ma la vita che scorre e trapassa senza che la si possa afferrare, secondo il concetto espresso nel citato epigramma di Manuele Philes.

Nel duomo di Torcello vedesi incastrato nella scala dell'ambone di sinistra un bassorilievo frammentario (Tav. III) che mostra una tale figurazione.

In quel rilievo è rappresentato un giovane nudo con ruote alate ai piedi, che corre tenendo nella destra un coltello e nella sinistra una bilancia; dietro di lui c'è un vecchio che sta col braccio sinistro disteso avendo invano tentato di afferrare il fuggente, mentre porta la mano destra al mento in gesto di dolore; ancora più a destra è figurata una donna che si ritrae poggiando il capo sulla mano sinistra e tenendo la destra abbandonata lungo il fianco. Avanti al fuggente c'è invece un giovane che lo acciuffa pei capelli; la parte di sinistra del rilievo si completa con un frammento ritrovato presso un antiquario di Venezia e ora collocato nel portico del Museo dell'Estuario in Torcello (Tav. IV): in esso è rappresentata una Vittoria che tiene nella sinistra una palma e con la destra solleva una corona per porla sul capo del trionfatore.

Questa rappresentazione fu spiegata in varii modi dagli scrittori: chi vide nella figura del giovane fuggente il Tempo, chi Mercurio, chi la Fortuna; pel primo Otto Jahn dette la spiegazione accettata sino ad oggi quasi generalmente, dicendo che il rilievo riproduceva la notissima figurazione del Καιρός di Lisippo (1).

---

(1) O. Benndorf, *Ueber eine Statue des Polikleit*, in Festgabe für A. Springer. Leipzig, 1885.

Policleto aveva già fatta una statua del Καιρός (1), e Lisippo che usò spesso di riprendere, rinnovandoli, i tipi trattati dai suoi predecessori, ne eseguì una per Sicione sua città natale: questo Καιρός era di bronzo, figurato come un adolescente in piedi su una sfera, con alette ai talloni, e un rasoio in mano. Di questa statua di Lisippo non rimangono che le descrizioni degli scrittori antichi, raccolte dall'Overbeck (2). Ne riportiamo una (Overbeck, n. 1463), che forma l'argomento di un epigramma di Posidippo, dell'Antologia greca (II, 49, 13).

Ὀππόθεν ὁ πλάστης; Σικυώνιος. οὔνομα δὴ τίς;
Λύσιππος. σὺ δὲ τίς; Καιρὸς ὁ πανδαμάτωρ.
Τίπτε δ' ἐπ' ἄκρα βέβηπας; ἀεὶ τροχάω. Τί δὲ ταρσοὺς
ποσσὶν ἔχεις διφυεῖς; ἵπταμ' ὑπηνέμιος.
Χειρὶ δὲ δεξιτερῇ τί φέρεις ξυρόν; ἀνδράσι δεῖγμα
ὡς ἀκμῆς πάσης ὀξύτερος τελέθω.
ἡ δὲ κόμη, τί κατ' ὄψιν; ὑπαντιάσαντι λαβέσθαι,
νὴ Δία. Τἀξόπιθεν δ' εἰς τί φαλακρά πέλει;
τὸν γὰρ ἅπαξ πτηνοῖσι παραθρέξαντά με ποσσὶν
οὔτις ἐθ' ἱμείρων δράξεται, ἐξόπιθεν. (3).

Le descrizioni di Callistrato (4), e di altri scrittori, aggiungono che il Kairos portava la bilancia, e che a lui si

---

(1) Vedi: Berichte ueber die Verhandlungen der Königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Vol. V, 1853, pag. 49.

(2) I. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*. Leipzig, 1868, pag. 276-278.

(3) Di dove è lo scultore? — Di Sicione. — Come si chiama? — Lisippo. — E questo chi è? — Kairos, l'onnidomatore. — Perchè hai delle ali ad ogni piede? — Volo come il vento. — Perchè tieni nella destra un rasoio? — Per mostrare agli uomini che l'istante propizio è più aguzzo della lama meglio affilata, — Perchè la tua chioma è volta in avanti? — Perchè sia presa da chi viene davanti, per Giove. — Ma perchè tu di dietro sei calvo? — Perchè quando il mio volo rapido mi ha portato via, nessuno possa più afferrarmi ». Ecc.

(4) Overbeck, *Schriftquellen*. pag. 276.

univa talora la rappresentazione del Pentimento (Μετάνοια). Si veda per esempio l'epigramma di Ausonio:

Cuius opus? Phidiae, qui signum Palladis, eius
quique Iovem fecit, tertia palma ego sum.
sum dea, quae rara et paucis Occasio nota.
quid rotulae insistis? stare loco nequeo.
quid talaria habes? volucris sum. Mercurius quae
fortunare solet, tardo ego cum volui.
crine tegis faciem . cognosci nolo . sed heus tu
occipiti calvo es. ne tenear fugiens.
quae tibi innota comes? dicat tibi . dic, rogo, quae sis.
sum dea, cui nomen non Cicero ipse dedit.
Sum dea quae facti non factique exigo poenas,
nempe ut poeniteat sic Metanoia vocor.
tu modo dic, quid agat tecum · si quando volavi
haec manet, hanc retinent quos ego praeterii.
tu quoque, dum rogitas, dum percontando moraris
elapsam dices me tibi de manibus.

Le rappresentazioni antiche del *Kairos,* a noi pervenute sono state accuratamente raccolte e studiate dal Curtius; ma nessuna sembra riferirsi al tipo trattato da Lisippo (1).

Quanto al rilievo di Torcello, noi non possiamo con lo Jahn e lo Schneider che pure ha dedicato ad esso un importante studio (2), credere che lo scultore, che deve rimontare non più addietro dell'XI-XII secolo, abbia voluto riprodurre esattamente l'allegoria antica del Kairos, conoscendone ancora il significato. L'epigramma di Manuele Philes sopra riportato non differisce nella descrizione, da quello di Posidippo; e il poeta ci avverte ch'esso rappresenta la « Vita ». Questo è appunto il nuovo significato che l'età medioevale

---

(1) E. Curtius, *Die Darstellungen der Kairos.* Archäologische Zeitung, 1876. pag. 1.

(2) R. von Schneider, *Ueber das Kairosrelief in Torcello und ihm verwandte Bildwerke,* Serta Harteliana. Wien 1896.

dette all'antica occasione (καιρός): il momento propizio, la buona occasione, l'attimo favorevole, diventa il βίος, la Vita umana che corre via inafferrabile. Di questa mutazione di significato ci persuade un breve poemetto di Teodoro Prodomo poeta vissuto a Costantinopoli al principio del XII secolo nell'epoca stessa cioè a cui appartiene il bassorilievo torcellano. Riportiamo il poemetto dal Migne (Patr. gr. 133, 1419):

Εἰς εἰκονισμένον τὸν βίον.

Ἐμὲ, τὸν βίον, ἄνθρωπε, δέξαι σου παραινέτην.
Ἔτυχες, εὗρες, ἔλαβες, κατέσχες μου τὰς τρίχας;
Μὴ πρὸς ῥαστώνην ἐκδοθῇς, μὴ πρὸς τρυφὴν χωρήσῃς,
Μηδὲ φρονήσῃς ὑψηλὰ καὶ πέρα τοῦ μερίου.
Γυμνόν με βλέπεις · νόησον γυμνόν μου καὶ τὸ τέλος.
Ὑπὸ τοὺς πόδας μου τροχοί · φρίττε μὴ κυλισθῶσι.
Περὶ τὰς κνήμας μου πτερά · φεύγω παρίπταμαί σε.
Ζυγὰ κατέχω τῇ χειρί · φοβοῦ τὰς μετακλίσεις.
Τί με κρατεῖς; Σκιὰν κρατεῖς · πνοὴν κρατεῖς ἀνέμου.
Τί με κρατεῖς; Καπνὸν κρατεῖς, ὄνειρον, ἴχνος πλόου.
Ἐμὲ, τὸν βίον, ἄνθρωπε, δέξαι σου παραινέτην.
Οὐκ ἔτυχες, οὐκ ἔλαβες, οὐκ ἔσχες μου τὰς τρίχας;
Μὴ σκυθρωπάσῃς τοῦ λοιποῦ, μηδὲ δυσελπιστήσῃς.
Γυμνός εἰμι, καὶ τῶν χειρῶν ἐξολισθήσας τούτων
Ἴσως μεταῤῥυήσομαι πρὸς σὲ καὶ μεταπέσω.
Ὑπὸ τοὺς πόδας μου τροχοὶ · τάχα σοι κυλισθῶσι.
Περὶ τὰς κνήμας μου πτερά · τρέχω προσίπταμαί σοι.
Ζυγὰ κατέχω · τάχα σοι τὴν πλάστιγγα χαλάσω.
Μὴ τοίνυν ἀποπροσποιοῦ τὰς ἀγαθὰς ἐλπίδας. (1)

---

(1) Alla vita rappresentata in figura — Accogli o uomo come ammonitore me che sono la vita. Trovasti, toccasti, ritenesti i miei capelli? Non ti abbandonare alla lussuria e alle mollezze, non insuperbire e non offendere la modestia. Tu mi vedi nudo, non ti dimenticare della nudità del mio fine. Ai miei piedi sono aggiunte delle ruote: temile, che non si volgano di qua e di là; le gambe sono alate, fuggo, mi sottraggo a te. Nella mano ho la bilancia,

In questa descrizione ci sono tutti i particolari che troviamo nel rilievo di Torcello; le ruote, le ali ai piedi, la bilancia; ci sembra quindi, data la contemporaneità del poema e della scultura, che si possa affermare che a quella rappresentazione derivata dall'antico καιρός si dava un nuovo significato: l'allegoria della vita umana.

Nel poemetto di Teodoro Prodomo il βίος rassicura l'uomo, dicendogli che forse si lascerà afferrare; nel rilievo torcellano si vede appunto la vittoria dell'uomo; l'epigramma del Philes invece non dà alcuna speranza all'uomo e lo irride e lo esorta a lasciare ogni tentativo.

A quest'ultimo concetto corrisponde un bassorilievo da noi trovato nel Museo Imperiale di Costantinopoli. (Tav. V) Questo rilievo, proveniente dall'isola di Tasos, misura centimetri 50 × 90 ed è entrato nel Museo fino dal 1887; esso è diviso in due campi, uno più largo a destra, e uno minore a sinistra, come una nicchia, terminato in alto da una conca. Nella nicchia sta in piedi una figura maschile, di faccia, alata, vestita di tunica cinta e di imation, che tiene nella destra una bilancia, e sorregge con la sinistra il lembo del manto. Il viso è guasto, ma la figura pel portamento si rivela certamente giovanile; sul capo vedonsi come ornamento tre penne; in basso fuori della nicchia è scolpita una ruota. Nel campo più grande del bassorilievo ci sono due figure femminili con lunghe tuniche cinte e mantelli, entrambe in piedi e di faccia e in atteggiamento di quiete; tengono nella sinistra un bastone e portano la destra al mento nel gesto caratteristico del dolore; le loro teste sono pure leggermente chinate in avanti come è proprio di persone addolorate. Il

---

temine le fluttuazioni. Perchè mi prendi? Abbraccerai l'ombra terrai il vento. Perchè mi prendi? Terrai il fumo, il sogno, la traccia della nave (sull'acqua). Ricevi o uomo come ammonitore me che sono la vita. Non trovasti, non toccasti, non ritenesti i miei capelli? Ma non ti addolorare, non disperare. Son nudo, e sfuggito dalle mani di questi, forse ritornerò a te. Ai miei piedi sono attaccate delle ruote che si volgeranno a te velocemente. Le gambe sono alate: volo a te: porto la bilancia, forse in tuo vantaggio. Perciò non disperare.

catalogo del Museo Ottomano chiama arcangelo Michele il giovane alato, e due santi le due figure femminili; ma noi non esitiamo a riconoscere qui un'altra rappresentazione dell'allegoria della vita. Il giovane alato che ha tutti gli attributi di quello rappresentato fuggente nel rilievo di Torcello, è il βίος; le due donne sono la Μετάνοια (Pentimento) e la Πρόνοια (Preveggenza) ricordate anche in alcune descrizioni del Kairos antico; a Torcello si vede pure a destra una donna addolorata che può rappresentare una di queste due figure.

Un'altra rappresentazione del Kairos, che pure doveva avere il significato di allegoria delia « Vita », si vede in un bassorilievo copto del Museo del Kairo, (Tav. VI) pubblicato dallo Strzygowski (1). Vedesi nel mezzo un giovane alato che si presenta in profilo nella parte inferiore del corpo, e di faccia nella parte superiore; ha lunghi capelli, indossa, tunica e lungo mantello, e sta in atto di correre tenendo la mano destra avvicinata al piede sollevato, e portando nella sinistra uno strumento che sembra un coltello a larga lama schiacciata; sotto c'è una ruota, in alto, a sinistra, una bilancia. Il giovane calpesta una figura femminile stesa in terra; da un lato si vede una seconda figura di donna che siede poggiando dolorosamente il capo su una mano e lasciando cadere l'altra sul fianco. Non è difficile, data la quantità degli attributi caratteristici, riconoscere in questa rappresentazione la allegoria del Kairos, che doveva anche qui aver valore di βίος: le due figure muliebri sono la Pronoia e la Metanoia (2).

Abbiamo quindi su tre monumenti del periodo cristiano, uno di Grecia, uno d'Egitto e uno d'Italia, la rappresentazione derivata da quella del Kairos ma col nuovo significato di βίος fuggente e inafferrabile, ombra e sogno, vana apparenza.

---

(1) J. Strzygowski, *Koptische Kunst.* Le Caire, 1904. N. 8757, fig. 159.

(2) A. Muñoz, *Rassegna d'arte copta.* Rivista d'Italia, Maggio 1905,

La rappresentazione della Μετάνοια non è rara nell'arte bizantina: un bell'esempio ne vediamo nel famoso salterio parigino gr. 139, nella scena della invettiva del profeta Natan al re David. Sul foglio 136^{v} del codice parigino (1) si vede David seduto in trono, portando la mano sinistra al capo nel gesto caratteristico del dolore; avanti a lui sta in piedi il profeta in atto di parlare; a destra poggiata contro un piedistallo a guisa di pulpito sta una figura femminile con nimbo roseo intorno al capo, che un'iscrizione chiama Μετάνοια; ella si porta la sinistra al mento come nelle sculture di Torcello, del Cairo e di Costantinopoli.

Nel rilievo del Cairo, è il Καιρός o meglio il Βίος che trionfa senza che alcuno lo raggiunga; in quello di Costantinopoli la figura alata sta perfino in una nicchia a parte, separata dalle due figure muliebri piangenti, per indicare che è inafferrabile e lontana; nel rilievo di Torcello invece il *Pandamator* è stato vinto, l'inafferrabile Βίος è acciuffato; l'uomo trionfa ed è incoronato.

Recentemente il Papadopoulos-Kerameus ha pubblicato un breve componimento poetico che pure si riferisce ad una rappresentazione allegorica della « Vita », e che sebbene d'epoca molto tarda non manca d'importanza. (Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Στίχοι ὡραιότατοι (2).)

Πιάνω ἀνοίγω τὸ λοιπὸν βιβλίον νὰ διαβάσω·
τί μ' ἔτυχε δὲν ἠμπορῶ ποτὲ νὰ τὸ ξεχάσω.
Μ' ἔτυχε, φίλε, νὰ ἰδῶ εὐθὺς ζωγραφισμένον
τὸν Βίον, ἤγουν τὴν ζωήν, σὰν ἄνδρα 'στορισμένον,
μὲ σχῆμα ὁποῦ μ' ἔκαμε νὰ τὸν ἀνατριχιάσω,
νὰ φοβηθῶ καὶ ζωντανὸν τὸν Βίον νὰ λογιάσω,
γυμνὸν τελείως καὶ ξηρόν, καθὼς γράφουν τὸν Χάρο·
στὰ δυό του πόδια δυὸ τροχοί, καὶ φόβον νὰ μὴ πάρω;

(1) H. Omont, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*. Paris 1902, tav. VIII.

(2) Vizantijskij Vremennik, 1906, pag. 489.

καὶ εἰς ταῖς ἄντζαις του πτερὰ κ' ἕνα ζυγὶ βαστοῦσε,
καὶ ἕνας ἄνθρωπος ἐκεῖ αὐτὸν τὸν ἐκρατοῦσε.
Μὰ τόσον ἐπιτήδεια ἦτον εἰκονισμένος,
τόσον σωστὰ καὶ ζωντανὰ ἦτον σχηματισμένος,
ὁποῦ ψυχὴ τοῦ ἔλειπε μόνον νά τοῦ 'μιλήσῃ.
Ὡς τόσον τ' εἶχε νά τοῦ 'πῇ εἶχέ τα ζωγραφήσῃ,
λόγια ὁποῦ μ' ἔκαμαν εὐθὺς ν'ἀποφασίσω
καὶ κόσμον καὶ ἐγκόσμια ὅλα νὰ τα ἀφήσω,
καὶ μέσα εἰς τὴν ἔρημον νὰ 'πάγω νὰ καθίσω,
καὶ μόνος ὁλομόναχος 'σὰν τὸ πουλὶ νὰ ζήσω.
Καὶ ἄκουσέ τα, ἀδελφέ, κιὰν δὲν ἀποφασίσῃς
καὶ σὺ νὰ κάμῃς τὸ αὐτό, νά μή με πλιὸ 'μιλήσῃς.

(Prendo ad aprire quindi il libro, per leggerlo: non potrò mai dimenticare quel che mi capitò. Mi capitò, caro, di vedere subito dipinto il Bios, cioè la Vita, vestita da uomo, in forma che fece sì che mi si drizzarono i capelli, che ebbi paura, e considerai il Bios come davvero vivo, nudo completamente e secco, come dipingono Morte. Ai suoi piedi due ruote; e come non ne avrei paura? E alle ascelle le ali, e teneva una bilancia. E un uomo lo teneva. Ed era ritratto così abilmente, era dipinto così bene e così vivamente, che gli mancava solo l'anima per parlare. E così bene era ritratto secondo quello che voleva dire, che io decisi subito di rinunciare tutto il mondo e alle cose del mondo e di andare a stabilirmi in mezzo al deserto e di vivere del tutto solo come un uccello. E ascolta ciò, o fratello, e finchè non abbia rinunciato anche tu, e deciso di far lo stesso, non mi parlare).

Da questi versi appare tutto il valore morale che aveva quella allegoria della vita umana; certo il poema si riferisce a una miniatura poichè l'autore dice che aprendo il libro gli capitò di vedere dipinta la Vita. La rappresentazione doveva esser simile a quella del rilievo di Torcello, non mancandovi l'uomo che riesce ad afferrare il veloce Bios.

È interessante notare un riscontro che la figura del Kairos o della Vita, alata, con la ruota e le bilance, offre

con una rappresentazione allegorica della Volontà che si vede nel *Trattato di architettura* di Antonio Averlino, detto Filarete, composto circa tra gli anni 1463-64. Sulle pareti della sala maggiore dell'imaginario palazzo principesco descritto dal Filarete, volle il signore che lo faceva costruire, che si dipingessero varie figure allegoriche: la Giustizia, la Temperanza, la Prudenza, la Fortezza. « *Ancora,* scrive il Filarete, *mi disse* (il signore): « *Per certo io avrei caro, se si trovasse in che modo fusse dipinta la Ragione e la Volunptà, vorrei ci si dipigniessi; a' la tu mai veduta?* ». « *Io non l'ò mai vista nè dipinta, nè in altro modo; ma el modo ch'io ò pensato di figurare la Volunptà, si è questo: fare una femmina nuda con uno piè insù una ruota, coll'ale a' piè et alle spalle, e la testa piena d'occhi; e da una mano due bilancie, che l'una va ingiù e l'altra insù; e con l'altra mano pare che voglia pigliare il mondo. E la Ragione è in questa forma appresso: la quale siede insù uno quore; e da una mano tiene una bilancia la quale sta diritta, e da l'altra tiene uno freno, il quale freno risponde a ciascheduno di questi fili a uno de' sentimenti de l'huomo; et a piè à pianelle di piombo; et à tre faccie, cioè una di vecchio, et una di mezza statura, et una di giovanetto ecc.* » (1) Nel margine del foglio son disegnate le due figure secondo la descrizione del testo; e in quella rappresentazione della Volontà alata, con la ruota e la bilancia, par di riconoscere sotto altro nome il Kairos e il Bios antichi. Nè sarebbe impossibile che al Filarete, così studioso delle sculture antiche, quella figura di Volontà fosse ispirata da un bassorilievo classico in cui l'inafferrabile Kairos correva schernendo gl'inseguitori.

---

(1) W. von Oettingen, *Antonio Averlino Filarete's Tractat ueber die Baukunst,* Wien, 1896, pag. 308. La rappresentazione che ci interessa è riprodotta in M. Lazzaroni & A. Muñoz, *Filarete,* Roma, Walter Modes editore, 1908.

* * *

Un'altra rappresentazione allegorica della « Vita » nata pure in Oriente e presto diffusa in tutti i paesi occidentali è quella che trae origine da una parabola della leggenda di Barlaam e Josafat.

Come è noto la leggenda non è altro che la trasformazione dell'antica storia di Buddha in un'apologia delle idee cristiane: la nuova religione si appropriò questa, come tante altre leggende dell'antichità che avevano carattere educativo e contenuto morale, adattandola ai suoi fini spirituali. Così il giovine figlio del re di Kapilavastu, il benedetto dalle generazioni, che si allontana dalla casa paterna e all'ombra dell'albero sacro cerca la vera dottrina, divenne nel racconto cristiano il principe Josafat che si converte agli ammaestramenti del santo Barlaam (1). Oltre la storia della vita di Buddha che forma il centro dell'opera, anche altre tradizioni e racconti buddistici sono aggiunti nella leggenda cristiana, e tra essi la famosa parabola dell'uomo inseguito dall'unicorno, che è appunto quella che ha dato origine alla rappresentazione dell'« *albero della Vita* » nei codici illustrati dai quali passò isolata nel gran patrimonio delle figurazioni simboliche dell'età di mezzo.

Piuttosto che narrare la parabola con le nostre parole, preferiamo riportarla nella ingenua ma viva narrazione in volgare italiano che ci è avvenuto di trovare in un codice della biblioteca Chigi di Roma, del principio del secolo decimoquinto, il quale contiene con altre storie di santi, e laude spirituali, l'intera leggenda di Barlaam e Josafat (2).

Barlaam dopo aver parlato al suo discepolo degli uomini che si fanno schiavi del vizio, comincia così la parabola:

---

(1) Vedasi intorno alla leggenda KRUMBACHER, *Geschichte der byzantinischen Literatur*[2], pag. 886.

(2) Il codice ornato di graziose miniature di scuola toscana, è segnato L. V. 175.

« Questi cotà dunque che servono a così duro et maligno signore et dal buono et benigno se dilongano et che desiderano pur queste cose temporali et dell'eterne non hanno alcuna memoria et vogliono li diletti corporale continuamente et l'anima loro lassano morir diffame et in vollere innumerabili mali, mi pare che sieno simili a uno huomo che una volta fugiva da la faccia d'un furioso unicorno, il quale non potendo sostenire el sono de la sua voce nè li suoi terribili mughi fugiva fortemente per non essere devorato da lui. Et mentre che elli corriva così velocemente cadde in un grande et profundo fossato. Et in mentre che cadeva distendendo le mani prese un picciolo arbuscello et tennelo fortemente et tenendo li piede et fermandoli in qualche parte come poteva, gli pareva che per innanze dovessi stare in pace et stabilitadi. Et riguardando elli vidde due topi de' quale l'uno era bianco et l'altro nero, l' quale incessantemente rodevano la radice dell'arbuscello al quale elli s'era attachato et era già presso che tutto tagliato. Considerando ancora et riguardando il fondo del predetto fossato vidi un dragone molto terribili el quale gittava fuocho per la bocca et per lo naso et con fieri occhi el guardava et terribilmente apriva la bocca mostrando d'avere grande voglia di devorarlo. Et raguardando questo huomo el troncho sopra el quale elli teneva li piedi vide che n'esciva li capi de quattro aspidi. Et levando gli occhi in alto vidi che di quello arbuscello distilava un pocho di mele. Et lassando di considerare li mali et li pericoli che l'avevano circundato, cioè come disopra era l'unicorno el quale orribilmente cerchava di devorarlo, l'arbuscello al quale s'era attachato ch'era presso che roso et già tagliato, et come teneva li piedi sopra el troncho unde uscivano le teste degli aspidi. Et avendo domenticate tale et tanti periculi et mali tutto si dava al leccare la dolcezza di quello pocolino del mele. Questa assimilitudine è di coloro che s'accostono pure agl'inganni del presente secolo, la quale expositicne io ora ti dirò: l'unicorno si figura et significa la morte la quale sempre perseguita et desidera di comprendere l'umana generatione. Quello fossato così profondo

significa questo mondo pieno d'ogni male et di mortiferi lacci. L'arbuscello el quale continuamente sì taglia et rode da' due topi et al quale noi ci attachiamo si è la misura della vita di ciascuno di noi la quale se consuma et scema per l'ore del dì et della notte et appoco appoco s'approssima d'essere compiuta di tagliare. Li quatro aspidi significano le ordenatione del corpo humano fatte di quatro fragile et pocho stabili elementi li quale poi che si disordena et conturbansi insieme el corpo muore et si dissolve. Quello terribili dracone et tutto focoso significa el crudelissimo dello inferno el quali desidera di ricevere et d'ingiottere tutti coloro che prepongono questi diletti presente et transitorii alli futuri et eterni. Quello poco del mele che stillava di quello arboro significa la dolcezza de' diletti di questo mondo per la quale esso mondo ingannatore non lascia li suoi amici provedere a la lor salute ».

Questa versione è fedelissima al testo greco che si attribuisce erroneamente a San Giovanni Damasceno (1), ma del quale non è noto il vero autore: l'opera si crede rimonti alla prima metà del VII secolo.

La parabola entrò pure nella leggenda aurea di Jacopo da Varagine, e sarebbe impossibile di tener conto di tutte le varie redazioni di essa; ci pare interessante darne una seconda traduzione italiana offerta da un codice parigino del secolo decimoquarto (italien 665):

« Et così deno fare tutti quelli che vogliano esser veri amici e servi di Dio. Et se così non faranno saranno assimigliati ad uno homo che fu già una bestia che se chiama unicorno. Et di questo unicorno ti dirò la sententia della sua significatione et quello che porta et dice che: Quando l'uomo vide venire lo unicorno elli incominciò ad fugire per paura che nollo uccidisse et fugiendo l'uomo cadde in una grande valle dove era uno arboro dove l'uomo montò suso. Et quello

---

(1) Riportato dal Migne Patr. gr. 96, pag. 856 e segg. La parabola dell'albero della vita è alla colonna 976.

arboro era pieno di pigne ad modo dughe che erano più dolci che mele et l'arboro era sopra uno poggio di terra della quale uscivano quattro teste di serpenti molto horribili. Et l'uomo si teneva ad le rame del dicto arboro et guardando inverso la terra elle vide due ratti che l'uno era bianco e l'altro nero li quali rodevano le radici del dicto arboro et aveanole già quasi rose tutte. Et guardando più in giuso et elli vide una testa d'uno dragone orribile che avea li denti de ferro e gittava foco per la bocca, istava col capo levato et con la boccha aperta per divorare quello homo che era su l'arboro et l'uomo stava sopra l'arboro e mangiava di quelle ughe così dolci. Et per la dolcezza di quelle ughe elli dimenticava tutte l'altre cose spaventose che elli avea di sotto dallui. Et ad costui sono assimigliati tutti quelli che amano li dilecti carnali et le pompe del mondo et per la dolcezza dei figliuoli et delle ricchezze mondane dimenticano dio et lo dì del giuditio et la paura che dovrebbe avere delle pene dello inferno che sta con la boccha aperta per divorare tutti li peccatori. La expositione di questo exemplo è questa cioè che l'unicorno che caccia l'omo significa la morte la quale si perseguita ogni dì più. La valle dove l'omo è fugito significa questo mondo lo quale è una valle piena di pericoli e miserie. L'arboro in su lo quale l'omo è fugito significa lo nostro corpo fatto et fondato di terra che è più fragile che uno vasello di vetro o di terra, che tanto quanto è intero si può adoperare quando siamo vivi et come siamo morti li nostri corpi non sono più da nulla. Li quattro serpenti significano li quattro elementi de' quali sono composti li nostri corpi cioè aiere, terra, foco et acqua senza li quali li nostri corpi non puonno vivere. Le radici del arboro che sono rosi significano lo tempo breve della nostra vita la quale viene meno de die in die et de hora in hora. Lo ratto bianco significa lo dì, lo ratto nero significa la notte, che ogni dì et ogni nocte che passa si rode una radice del arboro della nostra vita. Et lo dragone che sta con la boccha aperta et sempre gitta foco significa lo inferno che sempre sta con la boccha aperta et

desidera ingolare tutti quelli che servano alle pompe del mondo. Le ughe che sono dolci come el mele significano li dilecti et le delitie di questo mondo per li quali dilecti l'uomo perde lo intellecto, el vero lume, che non può vedere nè ricordarsi delle pene eternali le quali l'aspectano con la boccha aperta. Et così per li dilecti carnali et mondani perde l'omo la vita beata et la gloria de vita eterna ».

Prima che in Occidente la leggenda fu diffusa, com'è naturale, nel suo paese d'origine, e passò anche presto dal dominio della letteratura e della novellistica, in quello delle arti figurative. Questo passaggio appare naturale quando si pensi che molti codici contenenti la storia di Barlaam e Josafat, erano adorni di miniature e che i pittori naturalmente non si lasciavano sfuggire quella parabola che si prestava ad una composizione così originale: come poi la parabola stessa fu narrata isolatamente, o introdotta in altri racconti e in raccolte di scritti spirituali, così anche la rappresentazione che da essa traeva origine fu usata separatamente. Manuel Philes ci ha lasciato sei epigrammi che si riferiscono a tali rappresentazioni;

(Miller, I, 126, CCXLVI)

Εἰς εἰκόνα τοῦ βίου

Ἡ γλυκύτης ἄνωθεν, ἡ φθορὰ κάτω.
Τί δὴ μάτην κέχηνας, ἀνθρώπου φύσις;
Σκόπει σεαυτὴν, μὴ τὸ νῦν γλεῦκος μόνον,
Μὴ πως ὁ μῦς κάτωθεν ἑστὼς ἐν γνόφῳ
Ῥίζοτρυγήσῃ τῆς πνοῆς τὸ δενδρίον,
Καὶ κατενεχθῇς εἰς δρακόντειον στόμα,
Καὶ δαπανηθῇς, καὶ ῥυῇς παρ' ἐλπίδας.
Τὸν γὰρ ἄνω βλέποντα πικρότης μόνον,
Οὐχ ἡδύτης ἔδειξεν οὐρανοσκόπον.

(« All'imagine della vita: La dolcezza dall'alto, dal basso la rovina. Perchè inutilmente stai a bocca aperta, o uomo? Bada a te ora, e non soltanto al vino; che in qualche

modo il topo dal disotto, stando nella fossa non faccia vendemmia delle radici dell'albero della vita, e tu vada a cadere nella bocca del dragone e sia consunto e ti perda, contro le tue speranze. Poichè l'amarezza non la dolcezza prova colui che guarda in alto ».)

In un secondo epigramma il poeta scrive:

(Miller, I, 127, CCLVIII)

Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ βίου ἥτις εἶχε δένδρον · ἐν ᾧ ἦν ἄνθρωπος χαίνων ἄνω, καὶ μέλι ἄνωθεν ἐπσώμενος, κάτωθεν δὲ ὑπὸ μυῶν τὰς βάσεις τρυγώμενος.

Τὸν τύπον ἰδὼν τῆς σκιᾶς τῶν πραγμάτων,
Ἄνθρωπε, διδάχθητι λανθάνον τέλος,
Σὺ μὲν γὰρ ἑστὼς ἡδονῆς τρυγᾷς μέλι.
Σοῦ δὲ φθορεὺς, κέχηνε τῇ πτώσει δράκων.

(« Ad un'imagine della vita che consisteva in un albero, in cui c'era in alto un uomo a bocca aperta che si procurava il miele, e in basso le basi eran divorate dai topi: Vedendo l'esempio delle cose operate dal male, impara o uomo la tua fine nascosta. Tu infatti stai succhiando il miele del piacere e il dragone tuo distruttore sta a bocca aperta aspettando la caduta ».)

Sebbene sia certo che codici bizantini illustrati della leggenda di Barlaam esistevano già nell'undecimo secolo, (perchè possediamo salterii di quell'epoca con la rappresentazione della parabola); e si possa anche legittimamente credere che esistessero già in epoca anteriore, noi non ne possediamo oggi nessuno anteriore al secolo decimoquarto.

Il più antico è un bel manoscritto della Biblioteca Nazionale di Parigi (cod. grec. 1128); esso era ricchissimo di miniature e ancora attualmente benchè mutilo ne contiene circa duecento. (1). Il Bordier trova nelle miniature, di fronte alla stilizzazione occidentale, certe particolarità che le riav-

(1) Il codice consta di fogli pergam. 203, alti 0, 22, larghi 0, 19.

vicinano molto ai prodotti siro-egiziani: certi costumi, certi oggetti rappresentati, i caratteri fisici, tutto ricorda subito all'osservatore, secondo il Bordier, quelle forme d'arte a cui in Europa si dà in generale il nome di indostaniche (1). In verità i caratteri stilistici si differenziano dalle comuni forme bizantine, ma piuttosto che parlare di arte indiana, a noi sembra di riscontrare qui un'influenza slava molto accentuata, tanto che non esitiamo a credere che il codice sia stato eseguito in qualche terra slava. I colori son sempre sordi, cupi; negli abiti predomina un turchino verdastro con lumeggiature gialle; in altri dettagli appare di continuo il giallo legno con lumi color marrone, così caratteristici della pittura russa primitiva. La figura di Barlaam sul fol. 1,^{v} in piedi su fondo d'oro, ricorda così da vicino un cartone liturgico slavo del Museo Cristiano Vaticano (2), che non lascia dubbio sull'origine slava del codice. Questo non contraddice assolutamente all'osservazione del Bordier, chè i fondamenti dell'arte slava sono piuttosto orientali che bizantini (3), e le miniature del Barlaam presentano infatti più d'una analogia con quelle di un pontificale siriaco del secolo XII della Nazionale di Parigi (4), e di un Commentario su Giobbe della stessa biblioteca (grec. 134, secolo XIII) che pure a parer nostro, ha innegabili caratteri siriaci.

Il codice parigino illustra con più miniature i varii momenti della parabola. A fol. 68,^{v} tra le parole del testo « καὶ μυρίοις ταλαιπωρεῖσθαι κακοῖς » e le altre « ὁμοίους εἶναι δοκῶ ἀνδρὶ φεύγοντι » etc; è rappresentato in alto (Tav. VII), un festino al quale prendono parte tre uomini e una giovane donna serviti da un piccolo schiavo; la tavola è in disordine

(1) H. Bordier. *Description des peintures, etc. dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale,* Paris, 1883, pag. 246.

(2) Pubblicato in A. Muñoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata,* Rome, 1906, fig. 32 e 33.

(3) Si veda ciò che abbiamo osservato in proposito, nel Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana, 1906, pag. 196.

(4) È illustrato ampiamente nel secondo studio di questo volume.

e coperta di fiori. Così il miniatore ha rappresentata la vita voluttuosa che si può assomigliare alla condizione dell'uomo caduto nel baratro, come dice il santo Barlaam al suo discescepolo. In margine c'è la scritta: παραβολὴ εὐφραινόμενος μετὰ τῆς γυναικὸς αὐτοῦ καὶ τῶν φίλων (Parabola: il voluttuoso tra sua moglie e gli amici). Al disotto c'è la rappresentazione dell'uomo inseguito dall'unicorno di color rosso scuro, e a destra l'uomo stesso in atto di arrampicarsi sull'albero le cui radici sono rose da due topi, uno bianco e l'altro nero, mentre un dragone giallastro spalanca le fauci.

È strano che lo Strzygowski (1) dando una descrizione della miniatura che secondo lui illustrerebbe il codice parigino, parla di una rappresentazione tutta diversa, anzi in una recente pubblicazione egli riproduce una miniatura che asserisce tratta dal nostro manoscritto mentre in esso non esiste (2), e neppure si trova in nessuno degli altri manoscritti greci di Parigi che contengono il romanzo di Barlaam e Josafat, i quali del resto sono tutti senza illustrazioni, ad eccezione del grec, 907, del XIV secolo, che ha una sola miniatura nel frontespizio, nella quale è rappresentato una volta Barlaam accanto al suo discepolo in veste principesca, e una seconda volta Barlaam presso Josafat in abito monacale. La miniatura riprodotta dallo Strzygowski e di cui non siamo riusciti a scoprire la provenienza, è ad ogni modo molto importante; essa ci sembra rimontare agli ultimi anni del secolo XIV se pure non è del principio del decimoquinto. Nel mezzo, al disopra del nero baratro in cui si vede un dragone con la bocca aperta, sorge l'albero, roso a metà del tronco da due topi, uno bianco l'altro nero, e alla cui base stanno, in luogo dei quattro serpenti, quattro piccoli draghi alati con le lingue

(1) J. Strzygowski. *Der Bilderkreis des griechischen Phisiologus*, Leipzig, 1899, pag. 110.

(2) In Denkschriften d. Akademie in Wien, Band LII (1906), fig. 36. La fotografia fu comunicata allo Strzygowski dal Graeven, il quale pure credeva di averla tratta dal codice parigino.

di fuoco: sull'albero sta in piedi l'uomo che spicca con una mano le dolci bacche, mentre con la bocca aperta riceve le gocce che stillano dall'alto. Il miniatore appare molto preoccupato della simmetria; le chiome dell'albero son divise in due parti, tra le quali sta l'uomo, in cima di esse vedonsi due pappagalli; ai lati due struzzi, infine all'unicorno che è collocato a sinistra, fa riscontro a destra un leone araldico che ha soltanto valore decorativo. La miniatura è accompagnata da iscrizioni esplicative, che nella riproduzione poco nitida dello Strzygowski, non riusciamo a decifrare.

Altri codici bizantini illustrati contenenti la storia di Barlaam e Josafat non ci sono noti; essi dovettero essere però molto numerosi e continuarono fino ad epoca tarda; non ne mancano invece esempii in paesi slavi, tra i quali ricordiamo un bel codice russo del XVII secolo conservato nella biblioteca della *Società Imperiale degli amatori dell'antica letteratura,* in cui tra moltissimi disegni si vede al fol. 183 quello illustrante la parabola dell'albero della Vita (Tav. VIII). La scena è divisa in due quadri, collocati uno a fianco dell'altro ma separati da cornice; in quello di sinistra in un paesaggio montuoso corre l'unicorno (il cui corno non è sollevate verso l'alto, ma scende in basso); in quello di destra sull'albero sta l'uomo che alza la mano per prendere il miele; mentre in basso i due topi rodono le radici, ai lati i quattro serpenti protendono le lingue velenose, e al disotto il dragone alato solleva il capo.

Un bel codice bizantino contenente il romanzo di Barlaam e Josafat, attribuito al secolo XII - XIII, si trova nel convento degli Iberi al monte Athos (n. 463); le miniature che lo illustrano sono a detta del Kondakoff (1) bellissime, ma non sappiamo se tra esse si trovi anche la rappresentazione dell'albero della vita.

La parabola fu anche introdotta separatamente dal resto

---

(1) N. Kondakoff, *Monumenti d'arte cristiana sul monte Athos,* Pietroburgo, 1902, pag. 292 - 294 (in russo).

del romanzo di Barlaam in raccolte generali di favole morali, una delle quali ci è offerta da un manoscritto barberiniano del secolo XVI (Biblioteca Vaticana: Barb. greco 172), ornato di miniature. Queste sono stilisticamente di una estrema rozzezza, ma interessano dal punto di vista iconografico perchè riproducono in genere motivi antichi; la illustrazione della parabola della Vita (1) non contiene nessun elemento nuovo: sull'albero sta l'uomo che si porta la mano al capo nel gesto tradizionale del dolore; in basso si vedono il drago e i quattro aspidi, mentre da destra viene correndo l'unicorno. Ma il rozzo pittore non conosceva probabilmente il significato della storia perchè ha dipinto il solo topo bianco, dimenticando quello nero simbolo della notte.

La rappresentazione fu accolta in epoca piuttosto antica nei salterii greci della redazione monacale-teologica, (2) e sta ivi ad illustrare le parole del salmo CXLIII, 4: Ἄνθρωπος ματαιότητι ὡμοιώθη, αἱ ἡμέραι αὐτοῦ ὡσεὶ σκιὰ παράγουσι. (L'uomo è fatto simile alla vanità, i suoi giorni passano come ombra).

Il Tikkanen indica la illustrazione dell'albero della vita nel salterio del British Museum (Add. 19, 352 - 208 Bl.) datato dall'anno 1066 (3), e la dice non dissimile da quella che si vede nel salterio greco barberiniano n. 372 ch'egli assegna al XII secolo, ma che è piuttosto della fine dell'XI (4). Al fol. 231^{v} (o, secondo una nuova numerazione, 237) del codice Barberini è rappresentata la scena in questione (Tav. IX). Lungo la via un uomo con tunica corta manicata e clamide svolazzante, fugge inseguito da un unicorno (μονοκέρωτος, θάνατος), volgendosi indietro in atto di terrore. A destra si vede di nuovo l'uomo salito sull'albero,

---

(1) È stata da noi riprodotta ne l'Arte, IX (1906), pag. 214.

(2) J. J. Tikkanen, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, I, Helsingfors, 1895.

(3) Non siamo sicuri se quella miniatura esista nel codice di Londra.

(4) Anche il Buslajeff, e il Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin*, pag. 115, lo ritengono del secolo XI. Prima di passare alla Vaticana il salterio portava la segnatura della Barberini gr. III, 91.

che si ciba del miele (ἡ τρυφὴ καὶ ἡ ἀπάτη), che è rappresentato da una striscia gialla che cola dal fogliame; e guarda l'unicorno, mentre due topi, uno bianco (ἡμέρα μῦς), e l'altro nero (καὶ νύξ μῦς) rodono le radici, e al disotto è aperto un nero baratro in cui c'è un busto di vecchio con lunga barba (ὁ Ἅδης), e un drago col capo giallo e il corpo a scaglie variopinte (ὁ δράκων). L'unicorno è qui rappresentato come un leopardo, di color giallo con macchie nere, e il corno è verde chiaro (1).

Nei salterii slavi si trova pure di frequente al salmo 143, 4 la illustrazione dell'albero della vita: essa si vede per esempio in un salterio dell'anno 1397, conservato a Kieff, in uno serbo del secolo XV, della Biblioteca Reale di Monaco, in uno russo dell'anno 1485 della Biblioteca Pubblica di Pietroburgo. (Cod. slav. 4).

Il salterio serbo di Monaco appartiene al secolo XV, e sarebbe da ascriversi, secondo lo Strzygowski che lo ha pubblicato (2), a una redazione iconografica derivante dalla Siria, poichè non concorda con la redazione comune bizantina; conclusione che a parer nostro è però ben lungi dall'essere veramente confermata da argomenti importanti; poichè è probabile che molte di quelle differenze siano invece di ragione slava, come in alcuni casi potrebbe dimostrarsi dalla comparazione con i Sinodici russi.

La parabola dell'albero della vita si vede a fol. 2: nel centro di una valletta limitata ai lati da montagne, avanti al fogliame di un albero, appena un poco sollevato da terra sta un uomo con le mani incrociate innanzi al petto, il quale volge la testa verso l'alto a sinistra dove si vedono tracce di color rosso, le gocce del miele; accanto c'è l'iscrizione

---

(1) Nel Fisiologo di Smirne, l'unicorno è piuttosto simile a un cervo. Cfr. STRZYGOWSKI, *Der Bilderkreis*, tav. XII.

(2) J. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der kgl. Bibliothek in München*. Denkschriften der k. Akademie der Wissenschaften in Wien, Band LII, 1906. Per l'albero della vita, Tav. I e fig. 8, pag. 11 e 97.

serba « *se sviet* » (questo mondo). Da sinistra viene l'unicorno, di color grigio; in basso, sotto all'uomo, c'è a sinistra una testa d'animale bianco con viso umano, e a destra, tracce di una testa di animale nero. Si vedono anche secondo lo Strzygowski, tracce del topo nero. Al disopra della rappresentazione un'iscrizione serba dice: « *L'uomo inseguito da una bestia infuriata chiamata unicorno, monta su un albero, e dimenticatosi dell'inseguimento di quel furioso animale e della subitanea morte, vede al disotto dell'albero una buca profonda e spaventosa; nel mezzo dell'albero vede gocciolare il miele, per dilettarsi in questo vano mondo* ».

La illustrazione dell'albero della vita occupa la parte superiore di una miniatura a due strisce; nell'inferiore c'è una scena che l'iscrizione chiama: « *Lo scoprimento delle ossa* », e nel cui centro si vede un sarcofago con uno scheletro mentre a sinistra c'è il profeta Isaia e a destra un uomo che fa un gesto di maraviglia.

Questa rappresentazione non appare nei salterii, e deriverebbe, secondo lo Strzygowski, direttamente dal romanzo di Barlaam, dovendosi riferire a quel punto della storia in cui Josafat vede per la prima volta un morto e comincia perciò a meditare sulla vita umana.

Nella Biblioteca Reale di Belgrado esiste una copia del salterio di Monaco, da attribuirsi al XVI-XVII secolo, la quale contiene pure tutte le riproduzioni delle miniature, che essendo in genere meglio conservate dell'originale, servono a completare le mancanze del più antico esemplare; nel nostro caso però la copia non aggiunge nulla e vi si nota solo una differenza nella forma dell'unicorno che pare una specie di volpe (1). Osserva lo Strzygowski che in genere nei salterii l'uomo stando sull'albero guarda l'unicorno, mentre più fedelmente al racconto, nel codice di Monaco, egli sta col capo volto al miele; e che nella copia di Belgrado invece il miniatore non si è tenuto fedele all'originale

(1) STRZYGOWSKI, op. cit. fig. 8.

ma si è ispirato alla redazione dei salterii poichè l'uomo guarda l'unicorno.

A noi non pare che si possa affermare con tanta sicurezza questa differenza tra le illustrazioni della parabola nei salterii e negli altri monumenti; piuttosto si osservi che quella rappresentazione non ha uno schema assolutamente determinato, ma pare oscillante, tanto che nel codice parigino manca perfino la scena dell'uomo sull'albero, mentre, come abbiamo osservato, lo Strzygowski crede che vi sia. Come il romanzo di Barlaam è di origine indiana, e fu introdotto in Palestina da un monaco Giovanni del chiostro di Saba, lo Strzygowski si vale anche di quest'argomento per dimostrare l'origine siriaca del salterio di Monaco. « *È di grande importanza per la mia ricerca,* egli scrive, *di poter mostrare come la miniatura contenuta nel codice di Monaco, deriva direttamente dal romanzo, senza esser passata attraverso la redazione dei salterii con miniature marginali. Ciò sarà confermato ancora una volta dal fatto che la scena inferiore, lo scoprimento delle ossa, nei salterii non appare, e perciò deve esser presa direttamente dal romanzo* ». (1) Ma anche questa affermazione non si appoggia su alcun argomento ben fondato e noi crediamo piuttosto che la rappresentazione dello scoprimento delle ossa si riferisca a qualche passo delle profezie di Isaia che è, per esempio, ai versetti XIV, 15-16.

La rappresentazione dell'albero della vita si incontra pure in un salterio slavo dell'anno 1397, conservato a Kiev (fol. 197); e in un altro del 1485 della Biblioteca Pubblica di Pietroburgo. In quest'ultimo (Tav. X), incontriamo una composizione vicinissima a quella del salterio barberiniano; anche vi è rappresentato l'uomo due volte, e mancano i serpenti.

---

(1) Strzygowski, op. cit. pag. 97.

* * *

Prima di studiare le rappresentazioni a cui la parabola diede luogo nell'arte occidentale, vediamo alcune varianti in cui essa si presenta nelle varie redazioni letterarie dell'Occidente.

Senza varianti notevoli trovasi la parabola stessa nella Leggenda Aurea di Jacopo da Varagine (1); con varianti di qualche importanza si legge invece nella famosa raccolta di favole e racconti moralizzati che va sotto il titolo di *Gesta Romanorum,* e crediamo utile di riportarla in questa redazione (2):

« *De eterna damnatione.* Barlaam narrat, quod peccator similis est homini, qui, cum timet unicornium, recedit in barathrum; dum autem caderet, manibus arbustulam quamdam apprehendit, que de profundo ascendebat, et aspiciens inferius, vidit ad pedem arboris puteum teterrimum et draconem horribilem arborem cingentem et ejus casum ore aperto exspectantem; duobus autem muribus, quarum una erat alba, alia nigra, arborem incessanter corrodentibus in radice, sensit eam vacillare; quatuor quoque vipre albe a basi qua pedem fixerat procedentes totam foveam flatu suo mortifero intoxicabant. Elevans oculos vidit exitum mellis de ramis arboris stillantis, oblitusque periculi, in quo undique positus erat, illi dulcedini se totum dedit. Quodam autem amico ejus porrigente sibi scalam, ut egrederetur, melle delectatus distulit, et cadente arbore cecidit in os draconis qui descendens in puteum ibi eum devoravit, et sic misera morte heu mortuus est.

Moralizacio — Carissimi, homo iste est peccator; unicornis est mors, qui hominem semper sequitur; baratrum est mundus iste; arbor est vita, que per horam diei et noctis

---

(1) Ed. Th. Graesse. Vratislaviae, 1890, pag. 816

(2) *Gesta Romanorum,* ed. H. Oesterley, Berlin, 1872, pag. 556.

quasi per murem album et nigrum incessanter consumitur; basis, ex qua procedunt vipre, est corpus humanum habens quatuor qualitates humorum, quibus inordinate compositis corporis compago dissolvitur; draco est diabolus; puteus infernus; dulcedo ramusculi delectacio peccati, per quam homo seducitur, ut periculum non intueatur; amicus est Christus aut predicator; scala est penitentia, cui cum homo differt acquiescere, subito vita deficiente in os diaboli cadit, qui eum in infernum devorat et rapit ».

Nello Speculum historiale di Vincenzo Bellovacense si trova ancora una volta (lib. XV, III) la parabola, senza varianti; essa appare pure in un gran numero di poemi e fabliaux francesi. Riportiamo dalla raccolta dello Jubinal (3), alcuni passi di un poemetto francese « *De l'unicorne et du serpent* », interessanti per l'ampio imaginoso svolgimento che il poeta ha dato alla favola e specialmente alla morale di essa.

L'uomo fuggendo l'unicorno arriva ad una montagna di cui la salita è tanto ripida che pare impossibile giungere alla cima; al disotto c'è una valle spaventosa. L'uomo vede un albero pendere dall'erta e vi sale su:

Quar la valée est si parfonde
Et si hideuse entre deus mons
Que nus ne puet véir au fons
. . . . . .
Lors a gardé au pié de l'arbre
Si a véu deus besteletes
Qui menjuent les racinetes
De l'arbre, et rompent à grant force
Le cuer et le fust et l'escorce;
Si ne sont pas d'une samblance
Que l'une est noire et l'autre blanche.

---

(3) A. JUBINAL. *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux,* etc. Paris, 1842, II, pag. 113.

Vit devant lui en une branche
Trois gouteletes de miel pendre;
Il les aert et les va prendre.
. . . . . .
Par le miel qu' il a engoulé
A tout son torment oublié.
Ne li sovint mès de malaise,
Tout a entr' oublié por l' aise
La destruction qui l' atent,
De l' unicorne et del serpent
Ne de nul mal ne li sovient:
A la douceur du miel se tient.
. . . . . .

E così rimane l'uomo a gustare della dolcezza del miele finchè l'unicorno vedendo che l'albero vacilla si slancia contro il tronco e lo fa cadere:

De plain eslais si s' abandone
De sa corne tel cop li done
Que l' arbre fet aval chéir.
Or ne se puet plus cil tenir
Que il ne soit chéus au fons
Du val, qui est hideus et parfons;
Or est cheus aval el gouffre
Où il toutes les dolors souffre.

Qui è notevole come il poeta narri anche lo scioglimento della favola con la caduta dell'albero e dell'uomo, mentre tutte le altre versioni che abbiamo riportate la lasciano soltanto indovinare. E veniamo ora al significato dei varii elementi della parabola. Dopo aver detto che la valle rappresenta l'inferno, il poeta continua;

Or est-il droiz que vous sachiez
Du miel dont l' arbre fu carchiez;
Or vous en vueil le sens descrire
Qu' il sénefie et qu' il veut dire:

Le miel qui enz en l'arbre abonde,
Ce sont li faus délit du monde,
Li biau boire, li biau mengier,
Li biau vestir, li biau chaucier,
Les granz robes et li orfroi,
Li cheval et li palafroi
Et li tornoi et li cembel,
Et li lévrier et li oisel.
Les granz dames et li borgois,
Et li vilain et li cortois,
Sont si a cel délit torné
Que tout en ont Dieu adossé.
Nus ne quiert mès que ses solaz,
Et s'aucuns tient entre ses braz
S'amie, soit pucele ou dame,
Por cel délit oublie s'âme.

* * *

Esaminate così le varie redazioni letterarie della parabola nei paesi occidentali, passiamo ora a vedere le rappresentazioni a cui dette luogo nelle arti figurative di quelle regioni. Anche in Occidente la figurazione dell'Albero della Vita appare in due modi: o in codici miniati che contengono l'intera leggenda di Barlaam e Josafat, e in tal caso porta tutti gli elementi dati nella parabola; o si vede isolata in pittura e scultura, e può in questo secondo caso presentarsi anche notevolmente ridotta.

Tra i codici miniati che contengono l'intera leggenda, è da segnalare per primo uno latino dell'anno 1311, della Biblioteca Vaticana (Ottoboniano lat. 269, cm. 24 × 17, fol. pergam. 105), ornato da numerosissimi disegni a penna, con leggiere coloriture, verdi, turchine e rosee.

Fu composto il codice nell'anno 1311 e probabilmente a Brescia, come fa pensare la nota posta in fine (fol. 105). *Explicit istoria Barlaam et Iosaphat servorum dei, greco*

sermone edita a beato Johanne damasceno viro sancto. Et nunc exemplata. Anno incarnationis domini MCCCXI de mense Madii, tempore quo civitas Brixie obsidebatur per dominum Henricum septimum Imperatorem. Anno regni eius primo. Pontificatus vero domini clementis pape anno eius septimo. Indictione nona ». I disegnini sono opera di un artista popolare, che malgrado la generale goffaggine delle sue figure, raggiunge talvolta qualche finezza, specialmente nel drappeggiar le vesti; svelte ed eleganti sono le architetture alla gotica: alcune scene non mancano di vivacità e di movimento, come la disputa degli astrologi sulla nascita del figlio del re (fol. 6 v), e la distruzione degli idoli (fol. 86 v).

A fol. 35 v, vedesi la rappresentazione dell'*albero della vita.* (Tav. XI). Nel margine c'è l'iscrizione in rosso: « *parabola de quodam qui fugiebat a facie furentis unicorni* ». A sinistra sull'orlo del baratro è l'unicorno *(« unicornus id est mors »)*, ancora in atto di assalire l'uomo, il quale è sospeso e si attacca a due ramoscelli, mentre col capo rovesciato indietro succhia il miele, che stilla fra i tronchi. *(« mel significat dilectio huius mundi »)*. Due topi, uno bianco e l'altro nero, rodono i due rami *(topus niger significat noctem; topus albus significat dies);* ai lati i quattro serpenti si sporgono innanzi *(quatuor serpentes significant IIII^or^ elementa);* e in fondo al baratro che rappresenta il mondo *(baratrum mundus significat),* un drago spalanca le fauci *(draco significat infernus).* Soltanto i quattro aspidi in questo disegno son coloriti in verde; il resto è a soli contorni neri. Nell'alto è posto il titolo di tutta l'allegoria: *vita.*

Nella Biblioteca Nazionale di Parigi conservasi un altro codicetto italiano del romanzo di Barlaam (italien 665) che pure rimonta alla prima metà del secolo XIV e proviene da Urbino (1); da esso abbiam tratto la seconda versione della

(1) A fol. I v si legge: *Nota che questo libro chiamato Josaphat sie de li heremiti de Sancto hieronimo de urbino cioè del loco proprio. Frate Zacharia* ». E a fol. 105 v: « *questo libro è de li romite de santo gronimo che l'auto luca de sc. angelone* ».

parabola sopra riportata. Il codicetto (cm. 24 × 17), è ornato di graziosi disegnini a penna, alcuni lasciati bianchi, altri leggermente coloriti nelle pieghe delle vesti, con luci rosse e turchine; ci sembra appartengano pei caratteri stilistici al nord d'Italia. Al fol. 51 v, vedesi la rappresentazione dell'albero della vita, (Tav. XII) al disopra della quale c'è una grande iscrizione in rosso: « *Come l'omo è fugito sopra l'arboro d'ughe et à da lato l'unicorno et disotto quattro teste di serpenti et una testa grande de dragone che gittava foco et due ratti l'uno bianco et l'altro nero che rodevano le radice del dicto arboro* ». Nel mezzo sta sull'albero l'uomo che guarda verso il drago, ai suoi lati i quattro aspidi che son saliti tra i rami; da destra viene in corsa l'unicorno; a sinistra è il drago con le fauci aperte.

La stessa Biblioteca Nazionale di Parigi possiede un altro codice del secolo XIV col romanzo di Barlaam, (italien, 1537), con disegni all'acquarello, di stile padovano, assai fini e vivaci: ma vi manca la rappresentazione dell'*albero della vita*.

Come in Oriente, cosi anche in Occidente la parabola estratta dal romanzo fu introdotta in raccolte di favole morali; e la troviamo in un manoscritto della Nazionale di Parigi, tra varie omilie e orazioni latine accompagnate da commenti in volgare italiano. Il codice segnato *italien*, 112, (cm. 31 × 24) appartiene alla fine del Trecento o meglio ai primi del Quattrocento, ed è di certa origine genovese: appartenne alla Confraternita di S. Bartolomeo, del convento della B. V. di Castello (1). Lo stile delle quaranta miniature che lo adornano va pienamente d'accordo con questa provenienza, mostrandoci

---

(1) Alcune delle prose volgari furon pubblicate da A. Ive, *Prose genovesi della fine del seeolo XIV e del principio del XV*. Archivio glottologico ital t. VIII (pag. 1-97). L'Ive pone il codice tra la fine del secolo XIV e la prima metà del XV; a noi sembra che sia piuttosto da seguire la seconda datazione a giudicarne dallo stile delle miniature già molto sviluppato. Del codice assai importante dal punto di vista artistico e iconografico, prepariamo un' ampia illustrazione.

tutti i caratteri dell'arte di quelle regioni d'Italia che come la Liguria e il Piemonte risentivano in quel tempo gl'influssi francesi; il contenuto iconografico ricchissimo e nuovo ci riporta pure alle creazioni di Francia. Le miniature, tutte occupanti l'intera pagina, hanno colori vivacissimi e non mancano di movimento; le iscrizioni esplicative che le accompagnano sono in dialetto genovese.

A fol. 51 vedesi la rappresentazione dell'*albero della vita*, che occupa l'intera pagina. Nel mezzo sorge l'albero in forma di pino, dalla cui verde chioma esce una fanciulla, a mezzo busto, con tunica turchina e lunghi capelli biondi, la quale fa un gesto d'invito tendendo le mani a un uomo che sale su per l'alto tronco e volge a lei il capo. Ai piedi dell'albero un topo bianco e uno nero hanno già fatto un forte intacco alle radici; al disotto sta un verde drago che manda fiamme dalla bocca. A sinistra c'è una montagna da cui si precipita un unicorno grigio, che col corno colpisce alle reni l'uomo che sale sull'albero, mentre dalla bocca manda saette. Nell'alto, a destra, Dio Padre a mezzo busto, con mimbo crocisegnato discende dal cielo, protendendo verso l'uomo una scala. Varie iscrizioni accompagnano le figure: in alto, a mo' di titolo: « *Questo si è de le figure de lo mondo questo erboro si è in figura de lo mondo e questi homi chi sun su questo erboro si son asemeiai a la gente de lo mondo* ». Presso il Padre Eterno: « *Fiio me' vene a mi su per questa scara elévate de li perigori donde tu è, e de l'annima e de lo corpo. No vei tu che lo demonio derre si te ferisce e l'erboro unde tu è adeso chaçera e lo dragon si te aspecta de aferraa per menar l'annima toa inter lo fogo de l'inferno a bruxà* ». Presso il drago: « *Questo è lo serpente inverminao | chi a lo deron se semeiao | chi morte gente prende | chi a lo mondo seguido* ». Presso i due topi: « *Questo è lo rato neigro che significa la note. Questo è lo rato iancho che significa lo iorno* ». Presso l'unicorno: « *Questo è lo demonio faço e re', chi no cesa a so poer de inganar bon e re'* ». Presso l'uomo che sale sull'albero: « *Tanto è la docitae de la me' che no m'aregordo la via de dè e de lo*

mondo inganeive chi molte gente prende ». Come si vede, la rappresentazione si presenta qui in una forma molto complessa e ricca di particolari (mancano però i quattro aspidi), molti dei quali non appartengono al romanzo di Barlaam. Così la figura di Dio che getta la scala all'uomo perchè salga a lui; (particolare che si riscontra nella Leggenda Aurea); così la figura della donna che dall'albero invita l'uomo a salire, posta a rappresentare il piacere e la voluttà in sostituzione del simbolico miele.

La parabola dell'*albero della vita,* già in tempo assai più antico, era entrata nel dominio dell'arte indipendentemente dal romanzo, e Benedetto Antelami, sul cadere del secolo XII, la rappresentò in rilievo su una delle porte del battistero di Parma. Il bassorilievo (Tav. XIII) è troppo noto perchè sia necessario descriverlo minutamente; osserviamo soltanto che la rappresentazione è molto semplificata; mancano i quatto serpenti e perfino l'unicorno che è parte così importante nella parabola: l'uomo se ne sta tranquillamente sull'albero cavando il miele da un alveare mentre in basso il drago getta fiamme, e due topi, che sembrano cani, rodono le radici della pianta. Nei lati il Sole e la Luna, e il Giorno e la Notte, stanno a rafforzare il concetto dello scorrer del tempo espresso dai topi; o piuttosto devesi dire che l'Antelami ha voluto rappresentare in tutto l'insieme lo scorrere della vita umana.

A Venezia, in San Marco, si vede un altro esempio dell'*albero della vita* in un piccolo bassorilievo di marmo bianco posto alla base di uno degli stipiti della cappella di Sant'Isidoro nel braccio sinistro del transetto (Tav. XIV). Qui la scena è ridotta ai minimi elementi: su un albero che allarga le sue grosse foglie un uomo è disteso placidamente dormendo, mentre in basso i topi rodono le radici. Il rilievo, che è indubbiamente della fine del XIV secolo, appartiene a quel gruppo di sculture gotiche con influenza toscana, così numerose a Venezia tra le quali son da porsi i meravigliosi capitelli del palazzo Ducale.

Tanto nel bassorilievo dell'Antelami che in quello di

San Marco non c'è la figurazione del baratro, accennata invece sempre, sebbene non chiaramente, negli altri monumenti citati; viene così a mancare un elemento importante dell'allegoria in cui il baratro significa il mondo; e probabilmente la ragione per cui fu tolto era la difficoltà di rappresentarlo in scultura. Gli scultori per le difficoltà materiali furon costretti a ridurre al minor numero possibile gli elementi della parabola; l'Anteiami sopprimendo gli aspidi e l'unicorno, l'autore del rilievo di Venezia perfino il drago, e ponendo l'uomo a dormire, esempio unico tra tutti quelli citati. Del resto quando la rappresentazione era isolata dal romanzo acquistava più evidenza ed era forse più intelligibile in questa forma ridotta, che con tutti i particolari della parabola, e bastava a dare una chiara idea della vacuità della vita voluttuosa. E certo i visitatori di San Marco se vedendo il piccolo rilievo non pensavano più alla complicata parabola del vecchio santo Barlaam, intendevano ancora il valore morale di quella figurazione, sentivano ancora la voce ammonitrice: « Στήριζε σαυτὸν μὴ λαθὼν διεκπέσῃς! » (1).

Resta da dire qualcosa intorno all'unicorno; poichè in genere esso era adoperato a simboleggiare la verginità e la purità, e quindi può parer strano che nella parabola dell'*albero della vita* rappresenti la morte, tanto più che anche in Oriente, cioè nel paese di origine del romanzo di Barlaam, ebbe sempre il primo significato (2). Brunetto Latini così parla dell'unicorno nel suo *Tesoro*: « *Dell'unicorno voglio dire, il quale è bestia fiera ed ha il corpo simigliante al cavallo ed ha li piedi del leofante, e coda di cervio e la sua voce è fieramente ispaventevole, e nel mezzo della sua testa si ha un corno di maraviglioso splendore ch'è lungo*

---

(1) Da un epigramma di M. Files, I, 128, CCLII.

(2) J. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus*, Leipzig, 1899, pag. 18, 28, 76. Si hanno esempii dell'unicorno come simbolo della verginità, in codici miniati fino dal IX secolo.

ben quattro piedi. Ed è sì forte e sì acuto, che egli fiede di leggieri ciò che tocca. E sappiate che l'unicorno è sì forte e sì fiero che l'uomo nol puote giungere nè prendere vivo in nessuna maniera. Ucciso puote bene essere. Il modo è questo che quando li cacciatori lo sentono per la foresta, ed ellino vi mandano una fanciulla vergine, e quando l'unicorno vede la fanciulla, natura gli dà che incontanente se ne va a lei, e pone giù tutta sua forza, e ponle il capo in grembo, e addormentasi, e dorme sì forte, per la grande sicurtà ch'egli prende sopra li panni della fanciulla, ch'è forte cosa. Allora vegnono li cacciatori e fanno di lui loro volontade » (1).

L'unicorno solo, o accompagnato da una vergine, non è rappresentazione rara nell'arte in Oriente e in Occidente (2), e perdurò con questo significato sino a tutto il secolo XV; fu adoperato talora per tirare il carro della Castità, come nel rovescio del ritratto di Caterina Sforza agli Uffizii, di Piero della Francesca. Il Filarete nel suo Trattato d'architettura composto tra il 1460-64, dove parla di un istituto d'educazione femminile da costruirsi nell'imaginaria città di Sforzinda, indica l'unicorno come segno distintivo da porsi sull'abito delle fanciulle (3).

Però anche accompagnato alla figura di una vergine, anche adoperato a simboleggiare la castità, l'unicorno non perdeva il suo carattere di bestia selvaggia e terribile, ed anzi appunto in forza di queste sue qualità risultava maggiore il valore della verginità che aveva la potenza di sottomettere

---

(1) *Il Tesoro di Brunetto Latini, volgarizzato da Bono Giamboni,* Bologna, 1877, vol. II, pag. 266 (Collezione di opere inedite o rare dei primi secoli della lingua.

(2) Si vede solo, a Otranto, Ravenna, Rossano; con la vergine, nel Battistero di Parma. H. VON DER GABELENTZ, *Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Ihre Beziehung zu Kultur und Glaubenslehre.* Strassburg, Heitz, 1907, pag. 267.

(3) M. LAZZARONI - A. MUÑOZ, *Filarete scultore e architetto del secolo decimoquinto,* Roma. W. Modes, 1908, pag. 270

il mostro implacabile. Quindi è naturale che nel romanzo di Barlaam l'unicorno rappresenti il più terribile dei mali, la morte.

* * *

Infine devesi parlare di un'altra rappresentazione allegorica della vita, che va sotto il nome di *le età della vita*. Non ne sapremmo citare molti esempii in Oriente, ma la rappresentazione è descritta nel famoso *Manuale della pittura*, del monte Athos, che le dà il titolo. « *Come si rappresenta il tempo menzognero di questa vita* (1). Riportiamo per intero la descrizione: « Segnate un piccolo cerchio: fatevi dentro « un uomo anziano, con la barba arrotondata, in abiti regali « e con la corona sulla testa, assiso sur un trono, con le « mani allargate da ciascun lato portando la stessa cosa « che tiene il Kosmos che è figurato al disotto degli « apostoli nella Pentecoste (2). Intorno al cerchio scrivete « queste parole: Il mondo insensato, ingannatore e seduttore. « Fuori del primo cerchio fatene un altro più grande. Tra i « due iscrivete quattro semicerchi disposti in croce, e in « essi rappresentate le quattro stagioni dell'anno, prima- « vera, estate, autunno, inverno (3). Fuori di questo secondo « cerchio descrivetene un altro ancora più grande; intorno

---

(1) Sul valore del Manuale della pittura del monte Athos, è bene intendersi una volta per sempre: nelle copie in cui ci è pervenuto esso non è anteriore al XVII secolo; e manca ogni elemento per poterlo assegnare al XV, come credeva il KRUMBACHER *Geschichte*, pag. 523, e tanto meno al XIII come pensarono i primi scopritori che gli attribuirono un'importanza molto superiore a quella reale Del Manuale, sull'edizione del Papadopoulos-Kerameus (quella del Konstantinides è una falsificazione) prepariamo per questi *Studi*, una traduzione italiana.

(2) Cfr. A. MUÑOZ, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Roma, 1906, pag. 49-50.

(3) Segue la descrizione delle stagioni che omettiamo per brevità.

« fate dodici caselle e figuratevi dentro i dodici segni dei « dodici mesi dell'anno...

« Fuori del terzo e più grande cerchio fate le sette età « dell'uomo nel seguente modo. In basso a destra disegnate « un fanciullino che sale, e scrivete innanzi a lui sul cer- « chio: fanciullo di sette anni. Al disopra di questo fanciullo « fatene un altro più grande e scrivete: fanciullo di quat- « tordici anni. Più in alto ancora fate un giovane con i baffi, « e scrivete: adolescente di ventun anno. In alto, alla som- « mità della ruota fate un uomo con la barba nascente, seduto « sopra un trono, coi piedi su un cuscino, tenendo nella « destra uno scettro e nella sinistra un sacco pieno di denaro; « egli vesta abiti regali, ed abbia la corona sul capo. Sotto « di lui, sulla ruota, scrivete: Giovane di ventotto anni. In « basso, a sinistra, dipingete un altro uomo, con la barba a « punta, disteso con la testa in basso e guardando all'alto, « e scrivete: Uomo maturo, di cinquantasei anni. Sotto a lui « fate un uomo con la barba bianca, calvo, disteso con la « testa in basso e le mani pendenti, e scrivete: Vecchio di « settantacinque anni. Poi al disotto di lui fate una tomba « in cui sta un gran dragone che ha nelle fauci un uomo di « cui si vede solo la metà. Lì presso, in una tomba, è la Morte, « armata d'una gran falce, che affonda nel collo del vecchio « cercando di tirarlo giù. Fuori del cerchio segnate le seguenti « iscrizioni presso la bocca dei personaggi. Vicino al bam- « bino: « Quando arriverò in alto? ». Presso al fanciullo: « O tempo fa presto a girare affinchè io arrivi subito alla « cima! ». Presso l'adolescente: « Ecco io sono arrivato al « punto di sedermi ben presto sul trono ». Sull'uomo: « Chi « altri è re come me? Chi è sopra di me? ». Vicino all'uomo « maturo: « O tempo come mi hai ingannato! Infelice ch'io « sono! ». Presso il vecchio: « Ah, ah, chi può sfuggirti, o « Morte? » Vicino alla tomba: « L'inferno che divora tutto, « e la Morte ». Presso colui ch'è inghiottito dal dragone: « Ahi, chi mi salverà dall'inferno che divora ogni cosa? ».

« Fate a destra e a sinistra della ruota due angeli, che abbiano ciascuno sopra la testa la metà delle stagioni, ed

« essi girino la ruota con delle corde, e al disopra dell'angelo « di destra scrivete: « Il giorno », al disopra di quello di « sinistra: « La notte ». Sopra a tutta la ruota scrivete questa « epigrafe: « La vita insensata del mondo ingannatore ».

Si divideva ancora la vita umana in sette parti che stavano ognuna sotto il segno di un astro determinato; l'*Infantia* durava quattro anni (Luna), la *Pueritia* dieci (Mercurio), la *Adolescentia* diciassette (Venere), la *Juventus* diciannove (Sole), la *Virilitas* quindici (Marte), la *Senectus* dodici (Giove), e infine gli ultimi anni dell'uomo fino alla morte stavano sotto il segno di Saturno (1).

In Oriente di esempii figurati della rappresentazione delle *Età della vita,* non conosciamo che quelli della chiesa di Sophadès in Tessaglia, e del convento degli Iberi al monte Athos, segnalate e descritte dal Didron (2); in Occidente è comune nei rosoni delle cattedrali, specialmente in quelle francesi.

Esiste poi un gran numero, di rappresentazioni allegoriche che si possono riconnettere in qualche modo a quella della parabola dell'*albero della vita,* avendo lo stesso valore e scopo morale; quello di dimostrare la fuggevolezza e la futilità del piacere terreno: così è ad esempio quella famosa dei *Tre vivi e dei tre morti,* che deriva dalla Francia, e non appare in Italia prima del XIV secolo: S. Macario monaco mostra ad una brillante compagnia di cavalieri tre cadaveri che giacciono in tre sarcofaghi aperti e indica così la vanità della vita umana. Se ne vedono esempii nelle pitture murali della badia di Vezzolano in Piemonte; nel famoso affresco del Camposanto di Pisa, in una pittura a S. Benedetto di Subiaco, in una miniatura toscana del XIV secolo della

---

(1) H. von der Gabelentz, *Die kirchliche Kunst in italienischen Mittelalter,* Strassburg, 1907, pag. 232-33.

(2) *Manuel d'iconographie chrétienne,* pag. 412-413.

Biblioteca Nazionale di Firenze, ove la rappresentazione è posta ad illustrare una poesia che comincia con le parole:

Chi vuol lo mondo disprezzare
sempre la Morte dee pensare.
La morte è fiera e dura e forte,
rompe mura e passa porte,
ell' è sì comune sorte
che verun ne può scampare. (1)

Ma in queste figurazioni è più spesso l'idea della Morte che quella della Vita, che si vuole illustrare; e quindi esse non possono formare oggetto di studio in questo lavoro; l'epoca tarda a cui appartengono le pone anche fuori dei termini cronologici che abbiamo segnati alla nostra ricerca.

---

(1) H. v. der Gabelentz, op. cit. pag. 220; *Lirica italiana antica*, pag. 40.

II.

ORIGINI E SVOLGIMENTO DELL'ARTE CRISTIANA NEI PRIMI SECOLI SECONDO GLI STUDII RECENTI

Lo studio dell'arte cristiana nelle sue origini e nel suo svolgimento durante i primi secoli, ha preso in questi ultimi anni un grandissimo sviluppo e un nuovo indirizzo. Fino a qualche tempo fa, tutte le idee e le teorie sull'arte primitiva cristiana, erano fondate sullo studio delle catacombe romane e dei monumenti della Gallia, e appena si accennava alle catacombe dell'Egitto e di altri paesi orientali; tutto il resto del mondo cristiano era terra incognita, nella quale non si sospettava nemmeno l'esistenza di centri di coltura e d'arte. E così si costruiva la storia dell'arte cristiana su un numero di elementi limitatissimo, e in un periodo di così profonde trasformazioni del contenuto, della forma, dello stile, i dati forniti da una porzione così piccola del mondo antico si credevano sufficienti a stabilire una teoria generale. Il procedimento era, dal punto di vista metodico, addirittura mostruoso, e la teoria che se ne ricavava aveva lo stesso valore, per fare un paragone che sia ben evidente, di quel che avrebbe una storia dell'arte italiana del Rinascimento fatta tenendo conto dei soli monumenti di Firenze. Anzi, perchè il confronto risponda più al vero, poichè i monumenti cristiani di Roma si limitano a quelli delle catacombe, e quindi hanno carattere funerario, costruire su di essi una storia dell'arte cristiana, sarebbe lo stesso che far quella dell'arte italiana, sullo studio dei soli monumenti sepolcrali di Firenze! A parte questa grave restrizione spaziale, lo studio delle antichità cristiane primitive ha proceduto poi

metodologicamente in modo unilaterale: esse sono state in genere considerate solamente dal punto di vista iconografico e archeologico, cioè solo pel *contenuto* reale o simbolico, non per la *forma artistica*.

L'arte cristiana non è affatto, come si credeva la diretta derivazione dell'arte classica greco-romana o ellenistica, ma è formata in gran parte da elementi nuovi che non hanno con essa nulla a che fare. Certamente nel primo periodo i cristiani dei varii centri si servono dell'arte locale, ma quando nel VI secolo ci troviamo in presenza di un'arte cristiana universale, simile in tutte le terre in cui si è imposta definitivamente la nuova religione, quest'arte non può in nessun modo riconnettersi direttamente con quella antica. Le pitture delle catacombe romane non si continuano affatto nelle pitture delle basiliche posteriori; lo provano luminosamente gli affreschi di Santa Maria Antiqua, e lo provano, anzi l'avrebbero già dovuto provare le stesse decorazioni delle catacombe a cominciare da una certa epoca in poi, se di quelle pitture si fosse fatto oltre che uno studio archeologico anche un esame stilistico. Ma l'opera più completa che tratti delle pitture cimiteriali quella del dottissimo Mgr. Wilpert, non accenna mai neanche lontanamente a una critica dello stile; essa illustra con una dottrina profondissima il contenuto delle rappresentazioni, il loro valore simbolico, il vestiario dei personaggi, i loro atteggiamenti; ma non dà mai un apprezzamento stilistico, sebbene esponendo quali sono i modi per riconoscere l'età di un dipinto si dica che anche la maniera in cui è eseguito ci offre un criterio cronologico (1); opinione che pare abbandonata ora dal Wilpert poichè in un recente articoletto polemico egli scrive che le considerazioni stilistiche sono necessariamente un po' vaghe (2), e che non se ne può

---

(1) G. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*. pag. 116.

(2) Römische Quartalschrift, 1907, pag. 115.

In questo articoletto, a proposito della questione, di cui appresso tratteremo, intorno all'età di un frammento di sarcofago, del Museo di Berlino,

trarre un criterio cronologico sicuro. Con ciò si verrebbe a negare una delle conquiste della moderna storia dell'arte, che basa principalmente le sue osservazioni sull'esame stilistico del monumento. Supponiamo che in un'epoca qualunque si sia voluto copiare esattamente un'opera d'arte di un periodo anteriore; quale valore potrà avere in questo caso una datazione basata su criterii puramente archeologici? Certamente essa riporterà l'opera in questione al tempo a cui appartiene l'originale copiato e solo la critica stilistica ci potrà validamente soccorrere per non cadere in un errore. E si badi che questo caso non è una nostra ipotesi, ma si verifica infinite volte, per non citare che l'esempio più caratteristico, nella storia della miniatura medioevale tanto in Oriente che in Occidente. Il celebre Rotulo di Giosuè della Biblioteca Vaticana, il Cosmas Indicopleustes della stessa collezione e gli altri esemplari di Firenze e del Sinai, il Salterio Parigino n. 139, e il Vaticano 381, e la Bibbia vaticana Regina 1, non derivano tutti da modelli, anteriori spesso di parecchi secoli alle copie che ce ne rimangono?

Ma, a parte l'importanza che può avere per le determinazioni cronologiche, l'esame stilistico di un monumento ne ha una grandissima per stabilire l'origine dei varii motivi, per delimitare i confini delle varie scuole, i loro rapporti, gli influssi reciproci. Tutta la storia dell'arte del Rinascimento si fonda sulla ricerca stilistica, e soltanto col progredire e col perfezionarsi di questa è stato possibile chia-

---

il chiaro Mgr. Wilpert vuol contraddire, senza discuterlo, un principio da noi enunciato, che i monumenti orientali obbediscono a tutt'altre regole che quelli occidentali, e che quindi non si possono giudicarli con la stessa misura. Quel principio è anche a priori così evidente, che farebbe meraviglia che un dotto studioso come il W. l'abbia sballata così grossa, se non si ponesse mente alla differenza profonda che passa tra *critica archeologica* e *critica artistica* e al fatto che una stessa persona profondissima nella prima può anche essere poco o punto familiare con la seconda. Si veda in proposito A. Munoz, *Ancora sui sarcofagi d'Asia Minore e sulla datazione del nimbo crocesegnato*. Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, 1907, pag. 301-310.

rirne i varii punti, e delineare le varie correnti che in essa si svolsero. E, quel che più importa per noi, le deduzioni e classificazioni stilistiche sull'arte del Rinascimento, che più d'una volta furono luminosamente confermate da prove documentali, furono completamente indipendenti da ogni sussidio di carattere archeologico per la semplice ragione che un'*archeologia* per quelle età non esiste. Noi non abbiamo ancora neppure i primi elementi di una storia del vestiario dei secoli XIV-XV, non abbiamo quasi nulla sugli usi e costumi di quell'età, sulla forma delle abitazioni, sul cerimoniale, che pure erano così varii in Italia da regione a regione, e staremmo per dire, da città a città, e che quindi sarebbero un eccellente ausilio alle determinazioni geografiche dei monumenti. Malgrado ciò, dopo l'esempio dei due grandi iniziatori della critica stilistica, dei nostri Cavalcaselle e Morelli, tutta la storia dell'arte del Rinascimento, in Italia e fuori, ha proceduto su quella via, ed è riuscita con quel metodo (che i sostenitori han chiamato talvolta erroneamente *sperimentale* e che gli oppositori ignoranti chiamano *empirico)* a classificare i gruppi e a individuarne le unità (1). È da notare incidentalmente che il torto della maggior parte dei critici è quello di arrestarsi alla classificazione, quasichè noi fossimo informati completamente intorno ad un artista e avessimo già un'idea chiara della parte da esso rappresentata in un certo periodo, quando fossimo riusciti a stabilire quali siano le opere che spettano a lui sicuramente e quelle che vanno attribuite ai suoi discepoli o imitatori; si può dire invece che il cómpito della storia dell'arte cominci appunto dopo quella determinazione, e cioè dove in generale ora si crede che finisca. È un esame più intimo e profondo dell'opera d'arte che si rende necessario per chiarire il *pensiero* dell'autore, il suo modo di concepire la natura, il suo atteggiamento di fronte ai gravi problemi che in tutti i tempi

---

(1) Si veda intorno a tale metodo G. Morelli, *Della pittura italiana*, Milano, Treves, 1897, pag. 9-61 (Concetto fondamentale e metodo).

hanno agitato l'animo degli artisti, poichè è chiaro che come non avremo un'idea del posto che uno scrittore occupa nella storia letteraria dal semplice elenco delle opere che a lui spettano, così il catalogo dei quadri di un certo pittore non basterà per indicarci il valore dell'arte sua.

Per tornare al nostro argomento ripetiamo che la critica stilistica senza l'aiuto dell'archeologia è bastata a darci una classificazione delle varie scuole del Rinascimento, e mentre noi siamo i primi a desiderare che anche per quei secoli si inizii una buona volta una storia del costume, riconosciamo però che questa da sola non avrebbe potuto raggiungere quel risultato, e ne vediamo la prova nel campo delle antichità cristiane primitive. Finchè la scienza delle antichità cristiane rimarrà nei limiti dell'archeologia, sarà impotente a sciogliere i gravi problemi che in questo momento si agitano, sarà incapace di risolvere la questione predominante: Oriente o Roma.

Perchè in fondo questo è il punto grave intorno al quale convergono in questo momento le ricerche degli studiosi e si accendono le più vive polemiche: se cioè nella formazione dell'arte cristiana la parte più importante spetti a Roma, o invece ai paesi orientali, alla Siria, all'Asia Minore, all'Egitto. Una simile questione può risolversi soltanto in base a criterii stilistici, ed è perciò che gli archeologi che data la loro *forma mentis* scientifica, ignorano perfino la possibilità di una ricerca stilistica, sono incapaci a definire la controversia.

Il merito d'avere iniziato lo studio stilistico dei monumenti primitivi cristiani spetta al Kondakov e alla sua scuola; ma i lavori di questo valido gruppo di scienziati russi, essendo scritti in una lingua poco accessibile alla maggioranza degli studiosi non produssero un mutamento nell'indirizzo generale della scienza. Tra essi merita attenzione uno studio

dello Ajnalov (1) sui musaici occidentali del IV e V secolo, condotto per la prima volta con criterii stilistici, e nel quale si dimostra come già nel celebre musaico di Santa Pudenziana a Roma vi siano tracce fortissime dell'influsso orientale, in special modo nel tipo del Cristo. E ad analoghe conclusioni giungeva lo stesso Ajnalov studiando tutta la decorazione musiva della basilica di Santa Maria Maggiore, e certo i risultati dello studioso russo non sono stati affatto scossi dalle opposizioni mosse contro di essi, nella recente poco fondata opera di Richter-Taylor (2).

Gli archeologi romanisti cercano di negare la possibilità degl'influssi orientali in Occidente, affermando che in confronto della civiltà romana, i paesi dell'Oriente erano barbari; ma basta leggere l'opera dell'Harnack sulla missione e propagazione del Cristianesimo nei primi tre secoli, per persuadersi che invece in quelle regioni, ove la nuova religione ebbe culla, ferveva la più intensa vita intellettuale e civile (3). Se il Cristianesimo era penetrato a Roma fin dai tempi di Traiano, i suoi centri principali rimanevano in Oriente, specialmente in Antiochia; e l'Asia Minore, scrive lo stesso Harnack, fu il paese cristiano κατ' ἐξοχήν nell'epoca anteriore a Costantino, poichè ivi l'ellenismo si era svolto in una forma che lo rendeva in modo speciale accessibile alla nuova religione: l'Asia Minore è nel IV secolo il primo paese interamente cristiano, e tutti i grandi svolgimenti della religione cristiana nel II secolo ebbero in Asia il loro inizio.

Le regioni orientali parteciparono dunque attivamente e fin dai primi secoli al movimento di coltura iniziato dal Cristianesimo. Parteciparono pure così intensamente alla

---

(1) D. V. Ajnalov, *Musaici del IV e V secolo. Ricerche nel campo dell'iconografia e dello stile dell'arte primitiva cristiana.* Pietroburgo, 1895 (in russo) Pagine 198.

(2) Richter-Taylor, *The golden age of classic christian art.* London, 1905.

(3) A. Harnack, *Die Mission und Ausbreitung des Christenthums.* Leipzig, 1906.

formazione della nuova arte universale, e in che forme, e in qual misura?

Entrato questo quesito nel campo scientifico, gli studiosi vi hanno risposto in varii modi. Il Wickhoff nella sua grande pubblicazione sul codice della Genesi, conservato nella Biblioteca Imperiale di Vienna (1), che per l'acutezza delle osservazioni rimarrà sempre una delle opere fondamentali per l'arte cristiana primitiva, sostenne l'origine romana dell'arte cristiana del VI secolo; egli credeva all'esistenza di un'arte romana dell'alto impero, universale, i cui motivi si sarebbero imposti a tutto il mondo, e negava agli altri paesi qualsiasi parte nella formazione dello stile nuovo. Più acutamente vide Francesco Saverio Kraus che nella sua *Geschichte der christlichen Kunst* riconobbe come gran parte di quei motivi fossero invece di origine ellenistica, alessandrina, pur continuando ad ammettere che a Roma spettasse il merito di averli sviluppati e diffusi (2). Alla questione ha portato un contributo notevolissimo un'opera dello Ajnalov (3), la quale trattando delle origini dell'arte bizantina del VI secolo, ch'è poi in fondo la stessa cosa dell'arte universale cristiana, espone varie importanti idee che meritano di esser largamente riassunte. Nell'introduzione l'Ajnalov esamina le varie teorie sulla formazione dell'arte bizantina: per alcuni la base di questa sarebbe l'arte antica, per altri essa sarebbe stata prodotta dal graduale mutamento dell'antico sotto l'influsso dell'Oriente. Il Kondakov, il grande maestro degli studii bizantini scriveva nel 1894: « L'arte bizantina nel IV e V secolo, uscendo dal

---

(1) Hartel und Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Vienna 1895.

(2) F. X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, I. Freiburg, Herder, 1896.

(3) D. V. Ajnalov, *I fondamenti ellenistici dell'arte bizantina. Ricerche nel campo della storia dell'arte bizantina primitiva*, Pietroburgo, 1900 (in russo). Questo volume d'importanza capitale pei nostri studii, è poco utilizzato essendo scritto in una lingua difficilmente accessibile alla maggioranza dei dotti. Anche per questo crediamo utile darne un'ampia notizia.

fondamento dell'arte antica, si appropriò anche la ornamentazione di questa. Quel fondamento antico fu soltanto in principio romano; nel V secolo esso già porta indizii manifesti, di carattere greco, e offre evidentemente, una vivificazione temporanea dello stile nella Grecia propria e nei paesi che se lo appropriarono in Oriente ». E altrove il Kondakov aggiungeva: « Il camblamento del fondamento romano è racchiuso in questo, che il lato decorativo dell'arte bizantina si costituì con gli elementi artistici dell'Egitto, della Persia, e dell'Asia centrale » (1). In realtà, dice l'Ajnalov, le prime tracce della formazione dell'arte bizantina si perdono nei secoli IV e V dell'êra nostra. In questo tempo, nelle diverse regioni dell'Oriente e dell'Occidente s'incontra la così detta arte antico-cristiana, che sta molto vicino all'antica; l'arte bizantina primitiva invece secondo lo Strzygowski (1892) non sta vicino all'antica, ma solo ne accoglie la tradizione, e ha più grande sviluppo poichè presenta un ulteriore fiorimento della stessa arte antica; il giorno della sua nascita è la fondazione di Costantinopoli, che ebbe la stessa parte avuta da Alessandria nell'epoca ellenistica; le arti dei diversi paesi dell'impero si riflettono nell'arte di Costantinopoli, dove le genti di Roma, di Alessandria di Grecia, della Siria, dell'Asia Minore, vivono e operano insieme (2). D'altra parte il Riegl, conoscitore profondo dello stile, riguarda l'arte bizantina come nient'altro che l'arte antica tarda dell'impero orientale romano: Bisanzio non segna affatto un'epoca nuova nella storia dell'arte cristiana. Noi possiamo lodare, scrive il Riegl, la bella esecuzione tecnica delle produzioni bizantine,

---

(1) N. P. Kondakov, *Gli smalti bizantini della collezione di A. Zvenigorodskoj*, Pietroburgo, 1894, pag. 293-4 dell'edizione russa.

(2) J. Strzygowski, *Die byzantinische Kunst*, Byzant. Zeitschrift, 1892. Questo breve studio è anche importante perchè riassumendo lo stato delle varie ricerche ci permette oggi di misurare il cammino percorso, dal 1892 in poi; malgrado il grande sviluppo degli studii ancora attualmente rimane moltissimo da fare.

e mostrar gratitudine agli artisti per la tradizionale conservazione della tecnica romana, ma non possiamo attribuire a Bisanzio la creazioue di uno stile artistico, poichè anche e più nei prodotti maturi di esso (Santa Sofia) troviamo non invenzioni dei bizantini, ma l'eredità di un'arte ricca e abbondante di creazioni nuove: l'arte dell'epoca ellenistica (1)

Così, osserva l'Ajnalov, il fondamento dell'arte bizantina è creduto ora romano, ora greco, ora ellenistico; ma nell'essenza in tutte e tre le denominazioni non c'è differenza: in tutti i casi si sottintende l'arte greco-romana dell'epoca imperiale, ma da taluni la formazione dell'arte bizantina si attribuisce a Roma, da altri all'Oriente ellenistico. In realtà, scrive l'Ajnalov cominciando a svolgere la sua teoria, un accordo generale regna nella scienza, relativamente al carattere ellenistico dell'antica arte romana, e ben si capisce anche che gli affreschi delle catacombe di Roma, e i sarcofagi marmorei in esse rinvenuti, non possono esser considerati altrimenti che gli affreschi di Pompei, e la scultura pagana del I-III secolo di Cristo. Ma accanto a questi, dall'Oriente venne a Roma anche il Cristianesimo, e le prime composizioni dell'arte cristiana. La forma delle cose non cambia anche con l'entrare dell'êra cristiana: non segue dunque da ciò che la pittura e la scultura delle catacombe romane erano in rapporto con l'arte ellenistica dell'Oriente? Le catacombe romane si debbon considerare, continua l'Ajnalov, come monumenti che han conservato, nella forma più intera e piena, le creazioni dell'arte cristiana ricevute dall'Oriente. Questo modo di riguardare l'arte romana non nega la posizione capitale della scultura e della pittura nella Roma cristiana, ma insieme stabilisce il vero carattere di quest'arte e spiega lo stesso termine impiegato per caratterizzarla: greco-romana

---

(1) A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893. Lo stesso autore, di recente rapito agli studii, ha pure prodotto una grande opera *Die spätrömische Kunstindustrie*, Wien, 1895, profondissima per osservazioni e per criterii metodologici.

od ellenistica. *Attribuire a Roma, come capitale dell'impero, la creazione dell'arte antico-cristiana, significa dunque rivolgersi all'arte orientale.* La fondazione di Costantinopoli avvicinò il centro dell'impero ai paesi orientali e all'antica civiltà ellenistica, e l'arte cristiana si formò in quelle regioni sul fondamento della ellenistica, modificata sotto l'influsso dei varii stili dei popoli orientali. La Siria, la Palestina, l'Asia Minore, l'Africa con Alessandria, vennero in stretti rapporti tra di loro nella Nuova Roma fondata sulle rive del Bosforo e tra i monumenti della così detta arte primitiva bizantina si possono ben distinguere i varii stili di queste regioni. Così conclude l'Ajnalov (1).

Poco dopo la pubblicazione dell'importante opera russa, lo Strzygowski con un suo libro polemico, portava un nuovo e più forte colpo, alla teoria dell'arte romana imperiale che si sarebbe diffusa in tutto il mondo. *Oriente o Roma?* (2); ecco la questione che lo Strzygowski pone in capo al suo volume nel quale dà in luce una serie di monumenti orientali tutti anteriori a quelli d'Occidente in cui si ritrovano gli stessi motivi iconografici, mostrando così che fu l'Oriente a creare e diffondere l'arte nuova, e come ivi già esistessero centri

---

(1) Il volume dell'Ajnalov è diviso in tre capitoli in cui si studiano successivamente le miniature dei codici alessandrini e siriaci, il rilievo pittorico il carattere ellenistico della pittura monumentale.

I manoscritti bizantini del Nicandro (Bibl. Nazionale di Parigi), di Apollonio di Kitium (Laurenziana), della geografia di Tolomeo (monastero di Vatopedi al monte Athos) del Cosmas Indicopleustes (Vaticana) del Dioscoride (Vienna). derivano da prototipi alessandrini, e conservano il carattere dell'arte alessandrina non solo nelle illustrazioni pittoriche ma anche nei metodi di distribuzione di esse nelle pagine del libro; così la pittura parietale bizantina, e i rilievi a rappresentazioni continuate mostrano nello stile e nella forma la derivazione dall'arte ellenistica.

La plastica costantinopolitana afferma recisamente i rapporti della capitale con le regioni orientali; la Palestina sotto il regno di Costantino il Grande e poi di Giustiniano fiorisce particolarmente, e gli originali in essa prodotti si diffondono in tutto il mondo cristiano. Le ampolle di San Giovanni di Monza provenienti dalla Terra Santa lo dimostrano.

(2) J. Strzygowski, *Orient oder Rom? Beiträge zur Geschichte des spätantiken und frühchristlichen Kunst.* Leipzig. 1901

artistici affatto indipendenti da Roma. *È l'Oriente,* afferma il dotto tedesco, *che ha creato la nuova arte, e Roma non ha più importanza che come un antico centro che continua per qualche tempo ancora ad avere un certo movimento artistico locale, ma che in seguito gradatamente decade.* È un errore credere che l'arte romana imperiale potesse imporsi in ogni luogo; c'erano in Oriente delle scuole artistiche già sviluppate e definite che non avevano alcuna necessità di chiedere ad imprestito motivi da Roma: ormai bisogna riconoscere che l'idea del romanesimo che stampa le sue orme in tutto il mondo antico non ha altro valore che quello di un luogo comune. Come Roma fu incapace di nutrire e svolgere in sè il germe delle nuove idee, così non ebbe forza bastante per cavare dalla sua arte decadente le forme nuove atte ad esprimere le nuove idealità. Naturalmente in Roma stessa e nell'Italia, direttamente dipendente dalla capitale, l'arte romana perdurò più a lungo, ma già dal IV secolo in poi è possibile scorgere il sovrapporsi di elementi nuovi, finchè nel VI secolo trionfa senza contrasto l'Oriente. E Ravenna coi suoi monumenti sta a segnare la conquista del pensiero orientale in terra italiana: i musaici di San Vitale ispirati alla tesi del duofisitismo sostenuta dall'imperatore Giustiniano sono una prova della soggezione del centro dell'impero occidentale alla volontà dell'imperatore d'Oriente. Esaminiamo ora i monumenti pubblicati dallo Strzygowski. A Palmira, in una catacomba che per mezzo di iscrizioni si può assegnare alla metà del III secolo, vi è tutto un gruppo di affreschi della massima importanza; uno rappresenta Achille scoperto da Ulisse tra le figlie di Licomede; poi vi è una serie di medaglioni con i ritratti dei defunti, ognuno sostenuto da una vittoria alata che sta in piedi su una sfera (1). Ecco il prototipo degli angeli che sorreggono clipei con figure sacre, così frequenti nell'arte cristiana, nei musaici

(1) Per le pitture di Palmira è da vedere lo studio di B. Farmakovskij, *La pittura a Palmira,* Notizie dell'Ist. Archeologico Russo di Costantinopoli, 1903 (VIII) pag. 1-29,

di San Vitale a Ravenna, di Santa Prassede a Roma, del duomo di Torcello. Ma di più, lo Strzygowski si vale dei dipinti di Palmira per ricostruire tutta una scuola siriaca di pittura, e istituendo un confronto con le miniature di un codice famoso, il Pentatenco Ashburnham della Biblioteca Nazionale di Parigi, riconosce che esse sono copie di originali siriaci del III-IV secolo (1). Non meno importante è la ricostruzione di un centro di produzione plastica nell'Asia Minore, che l'autore fa illustrando un frammento di sarcofago ora nel Museo di Berlino; ma di questa questione parleremo appresso più diffusamente. Una interessante scultura in legno egiziana, entrata pure di recente nel Museo di Berlino, fornisce allo Strzygowski il punto di partenza per riconoscere la provenienza dall'Egitto di alcuni avorii e dei due famosi sarcofagi di porfido rosso del Vaticano.

L'Anatolia è la culla della nuova arte: questa riceve a Costantinopoli la sua forma determinata dando luogo, con la contribuzione di elementi della Siria, della Persia, dell'Egitto, all'*arte bizantina:* così Costantinopoli diviene artisticamente un centro del tutto indipendente da Roma.

In uno studio ancor più recente (2), lo Strzygowski traccia nettamente le linee principali della sua teoria: Costantinopoli (che non deve più ormai riguardarsi come un'imitazione di Roma, nè come un centro latino in suolo greco), raccoglie in sè ed unifica due correnti d'arte diverse: quella della *zona del nord,* cioè dell'Asia Minore, e quella della *zona del sud* che porta elementi siriaci ed egiziani, introducendo così nell'arte nuova, e largamente, i motivi ellenistici alessandrini. Ben presto Bisanzio che aveva raccolto in sè tante energie artistiche, cominciò a far sentire il suo influsso verso l'Occidente: nel IV secolo già è storica-

(1) Si veda anche quanto noi abbiamo scritto intorno al Pentateuco di Ashburnham A. Munoz, *Il codice purpureo di Rossano,* Roma, Danesi, 1907. Pag. 30-31.

(2) J. Strzygowski, *Ursprung und Sieg der altbyzantinischen Kunst,* in « Byzantinische Denkmäler », III, Wien, 1903.

mente provata l'esportazione di marmi scolpiti da Costantinopoli; più tardi questi marmi provenienti dalle cave del Proconneso li troveremo a Salonicco, a Parenzo, a Ravenna. Ma il periodo più fiorente della metropoli orientale è quello dell'impero di Giustiniano; San Vitale a Ravenna è con la sua decorazione musiva la testimonianza del trionfo di Bisanzio in terra italiana; e tutta del resto l'Italia settentrionale è indipendente da Roma: San Nazaro e S. Lorenzo di Milano non si spiegano senza ricorrere alle fabbriche orientali. « *Io sono curioso,* conclude lo Strzygowski, *di sapere per quanto tempo ancora il vecchio pregiudizio per Roma e per l'antichità, contrasterà al pieno riconoscimento della verità; che cioè fu l'Oriente che formò il nuovo stile, e che l'arte cristiana, sempre dove potè affermarsi e in special modo anche a Roma e in Italia, presto fu la portatrice di questo nuovo movimento affatto diverso dall'antico, ma tuttavia non meno importante, sì bene imponente e soprattutto fecondo* ».

* * *

Esposte così le varie teorie, passiamo ora a studiare l'arte dei varii paesi cristiani, per stabilire quanto, nella formazione dell'arte nuova, hanno portato la Siria, l'Egitto, l'Asia Minore, e l'Occidente.

La Siria portò il suo contributo alla formazione dell'arte nuova specialmente nell'architettura e nella decorazione: in contatto diretto con la Persia e per mezzo di questa regione anche con l'Oriente estremo (1), la Siria introduce nell'arte cristiana motivi di decorazione del tutto nuovi, e se si pensi che nell'arte universale del VI secolo è appunto il principio decorativo che predomina e ad esso si sottomettono anche le

(1) J. Strzygowski ha emessa l'ipotesi che alcune stoffe di seta siriache scoperte in Egitto rivelerebbero accanto a influenze persiane, quelle di modelli cinesi: *Seidenstoffe aus Aegypten im Kaiser Friedrich Museum. Wechsslwirkungen zwischen Chine, Persiaxund Syrien in spätantiker Zeit.* Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen. 1903, pag. 147.

rappresentazioni figurate delle opere monumentali, si comprenderà come nella formazione dello stile nuovo la Siria abbia avuto una parte molto rilevante.

Nel campo dell'architettura già da molto tempo fu messa in luce l'importanza della Siria, per l'opera magistrale del de Vogüé, che i più recenti studii hanno meglio chiarito (1) fra questi è fondamentale il volume del Kondakov, in cui dà conto dei risultati di un viaggio archeologico in Siria e in Palestina, sebbene non ci sia possibile dividere l'opinione del dottissimo autore, il quale in una lunga prefazione riassumendo lo stato attuale degli studii, crede che il vincolo che unisce l'arte siriaca a quella cristiana generale sia piuttosto debole (2). Per la plastica manchiamo quasi interamente

---

(1) Si veda Th. Uspenskij. *Monumenti archeologici della Siria.* Notizie dell'Istituto archeologico russo di Costantinopoli. t. VII (1902) — J. Strzygowski, *Mschatta.* Jahrbuch d. k. preusz. Kunstsammlungen 1904 — H. C. Butler, *American archaelog. expedition to Syria.* New York, 1904.

(2) N. Kondakov, *Viaggio archeologico in Siria e Palestina.* Pietroburgo, 1904 (in russo). Di questa grande opera, del tutto sconosciuta tra noi, crediamo utile dare un breve sommario. In principio il K. osserva che l'origine della basilica cristiana e le relazioni tra questa e la basilica pagana sarebbero più chiare se fossero conosciute le condizioni e basi dell'architettura siriaca nel periodo romano, e perciò nel seguito della trattazione dà speciale importanza ai monumenti pagani. Nel primo capitolo dimostra che il grande tempio di Baalbek, detto il tempio del Sole, le mura e le costruzioni dell'acropoli furono edificate verso l'epoca di Antonino Pio; però l'architetto si studiò di riprodurre l'antico tipo dell'acropoli fenicia; il piccolo tempio, la scala, il propileo e l'altro esagono si riferiscono già al III secolo d. C.; le forme ornamentali palesano affinità cogli edifici di Costantino il Grande; l'immensa basilica cristiana fu costruita coi materiali del tempio del Sole all'epoca di Costantino. Passando alla moschea degli Ommiadi in Damasco, già basilica di S. Giovanni Battista, il K. contro l'opinione prevalente conclude che essa fu completamente e secondo una nuova pianta ricostruita dai musulmani. Nel secondo capitolo il K. descrive i monumenti dell'Hauran, tra i quali è specialmente interessante la chiesa di S. Giorgio in Esra: la sua cupola ovoidale è opera persiana. Il così detto Serraglio di El-Kenavat è composto di due edifici indipendenti, basilica pagana del tempo di Diocleziano e basilica cristiana del IV secolo. La basilica di Suveda presenta un tipo di costruzione cristiana del tutto originale e va attribuita al IV secolo come le rovine del monastero Bocheiri in Bosra. Nel terzo capitolo il K. esamina i monumenti della regione al di là del

di materiali, mentre per le arti minori le celebri ampolle del tesoro di Monza e molti altri vasi e utensili e oggetti sacri ci forniscono materia per importanti osservazioni.

Quanto all'arte siriaca figurata, il più cospicuo monumento che di essa ci sia rimasto, cioè l'evangelario della Biblioteca Laurenziana scritto nel convento di San Giovanni di Zagba in Mesopotamia dal monaco Rabula, nell'anno 586, ancora non è stato scientificamente illustrato (1); oltre ad esso non possediamo di epoca così antica che l'evangelario di Ecmiadsin, edito dallo Strzygowski (2), e l'altro della Nazionale di Parigi (n. 33). Non mancano codici miniati siriaci di data posteriore, conservati a Berlino, alla Vaticana, al British Museum, a Bologna, a Gerusalemme, ma sono di minore importanza e in molti di essi gli elementi musulmani han quasi soffocato i caratteri peculiari dell'arte siriaca cristiana (3).

Giordano. A Gherasa sette basiliche cristiane furono ricostruite successivamente una sull'altra; la cittadella di El-Kasa non è sassanide ma appartiene allo stile arabo in formazione (VII-VIII secolo). Nel quarto capitolo il K. analizza particolarmente la chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme distinguendovi tre parti principali: il tempio dell'Anastasis; la chiesa del Golgota, la basilica di Costantino.

(1) All'infuori di ciò che se ne scrive nei manuali generali, non esiste intorno al codice laurenziano che la breve e confusa monografia dell'Ussov, *L'evangelario siriaco della Bibl. Laurenziana*. Drevnosti, Lavori della Società Imperiale di archeologia di Mosca XI (1886) pag. 1-51.

(2) J. Strzygowski, *Das Etschmiadzin Evangeliar*. Byzantinische Denkmaeler. I. Wien, 1891.

(3) Uno studio sugli elementi musulmani nell'arte cristiana non solo in Oriente ma anche in Occidente, è ancora da fare. Il breve articolo di J. Marquet de Vasselot, *Les influences orientales*, nell'*Histoire de l'art* di Michel, I, 1905, è assolutamente insufficiente. Nel campo dell'architettura e dell'ornamentazione plastica porta un buon contributo il lavoro dello Strzygowski, che sopra abbiamo citato: *Mschatta*, e che qui riassumiamo. Mschatta, o come scrivono i francesi Mechatta, è una rovina nel territorio a est del Giordano, al sud di Damasco, presso la strada che conduce i pellegrini maomettani ai luoghi santi. La costruzione è imponente per la sua grandezza, ma appare esser stata condotta a termine soltanto nel muro principale che la circonda; nel resto rimase interrotta e andò in rovina. La facciata in cui si apre la

Recentemente lo Strzygowski ha attribuito alla Siria l'originale antico di un salterio serbo miniato del XV secolo della Biblioteca di Monaco, rivendicando così a quella regione un tipo di salterio illustrato la cui redazione sarebbe indipendente da quella bizantina (1).

Questo studio del dotto bizantinista di Graz, è assai importante dal punto di vista metodologico, sebbene contenga spesso ipotesi troppo ardite e conclusioni arbitrarie, che noi non possiamo accettare, e ci pare necessario di trattenerci intorno ad esso un po' diffusamente.

Il salterio serbo di Monaco, ornato di 149 miniature, rimonta al principio del XV secolo, e dopo varie peregrinazioni in Serbia, e a Costantinopoli, finì nel XVII secolo in Baviera e infine al principio del XIX entrò nella biblio-

---

porta era ornata con molta ricchezza; (una parte è ora al Museo di Berlino); la pianta è un quadrato fiancheggiato da torri, che ha nel mezzo una corte aperta: lo S. dimostra che tale disposizione è certo di origine orientale Il secondo punto dello studio riguarda il materiale e la tecnica; le costruzioni di Mschatta sono in mattoni, ma vi appare anche il marmo la cui presenza è molto importante per la datazione, poichè questo materiale dopo il IV secolo è molto costoso. Accanto ai capitelli che hanno tutti l'aspetto dell'antico, ve ne sono altri di cui bisogna cercare l'origine nella Persia. Lo S. passa quindi a un terzo punto del suo studio al quale dà il più ampio svolgimento: l'illustrazione della parte ornamentale di Mschatta, che presenta alcuni motivi caratteristici del tutto nuovi. L'ornamento della facciata si compone di un'unica lunga fascia, che si divide per mezzo di una linea a zig-zag in triangoli diritti e rovesciati, con rosette in rilievo. L'ornato a lunga fascia si trova anche in Roma nelle colonne di trionfo, ma è più antico in Babilonia; lo zig-zag è un motivo comunissimo in tutte le arti, ma come ornamento di facciata lo troviamo solo in Mesopotamia; le rosette a rilievo che ornano l'interno dei triangoli son motivi ornamentali e simboli del culto dell'antica Assiria. La maggior parte dei motivi di decorazione contenuti nei triangoli oltre alla rosetta, come animali, centauri, draghi, leoni, cavalli, sono di origine persiana. E veniamo alla questione della data. Mschatta non è opera di artefici bizantini come alcuno ha creduto; essa è persiano-ellenistica e devesi datare dal IV-VI secolo; così appare l'importanza della Persia come creatrice dell'evoluzione ornamentale nella tarda età romana.

(1) J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der kgl Hof-und Staatsbibliothek in München.* Denkschriften d. k. Akademie d. Wiss. in Wien. Band LII. Wien, 1906. Con 62 tavole e 43 illustrazioni nel testo.

teca di Monaco. Nel 1627 quando il codice si trovava a Sirmia, in Serbia, nel convento di Pribina Glava, il patriarca di Ipek, Paisios, ammirato della sua bellezza se lo fece prestare per farne eseguire una copia che ancora oggi ci è conservata nella Biblioteca Nazionale di Belgrado. Questo fatto di possedere una copia eseguita a due secoli di distanza, è per noi molto istruttivo; abbiamo già osservato in principio di questo studio come la più gran parte dei codici miniati a noi pervenuti siano copie di originali più antichi, e come talvolta sia difficilissimo di determinare gli elementi primitivi e quelli introdottivi dalla libera fantasia del copista. Nel nostro caso possiamo appunto, confrontando i manoscritti di Monaco e di Belgrado, vedere in che modo il miniaturista del XVII secolo ha tradotto e interpretato il suo modello, e restiamo meravigliati nel vedere come due secoli soltanto siano bastati a mettere tra copia e originale delle differenze profonde. Quali mutamenti non saranno dunque avvenuti nei salterii Vaticano e Parigino (n. 139) che distano dall'originale antico almeno sei o sette secoli?

Dal pnnto di vista della storia dell'arte, il Salterio ha un valore anche più grande del Vangelo, perchè gli artisti accanto alle scene tratte dalla vita di David, vi introdussero di buon'ora l'illustrazione di tutte le allusioni simboliche dei salmi che parevano riferirsi al Cristo, e altre relative a Mosè, a Giuseppe, e talora perfino a fatti storici o a polemiche religiose contemporanee.

Queste illustrazioni si dividono, secondo il Tikkanen che che le ha studiate (1), in due redazioni differenti; in una prima che si chiama comunemente *gruppo aristocratico,* le miniature sono a pagina intera e si riferiscono per la maggior parte alle storie di David; nell'altra redazione detta *monastica o teologica* le miniature sono invece collocate nei margini e sono molto più numerose: le prime hanno un carattere clas-

(1) J. J. Tikkanen, *Die Psalterillustration im Mittelalter.* I. Helsingfors, 1895.

sico e possono rimontare a un'epoca molto antica (benchè l'esemplare più antico pervenutoci, il salterio parigino n. 139, sia solo del X° secolo); l'altra più popolare, più realistica pare nata nell'VIII-IX secolo. Lo Strzygowski riportandosi a questa divisione del Tikkanen, osserva che, sebbene le miniature del codice di Monaco siano spesso eseguite a pagina intera, esse si riattaccano piuttosto alla redazione monastica. Però malgrado questa somiglianza, il salterio serbo, rappresenta una redazione speciale che differisce notevolmente dagli altri manoscritti della serie. Vi sono nel salterio di Monaco dei cicli di miniature che sono assolutamente uniche nel loro genere; e anche il testo è differente da quello comune, essendo i salmi preceduti da una serie di passaggi relativi a David e a Saul: inoltre delle 98 miniature che illustrano il salterio propriamente detto, un buon quinto differiscono da quelle dei codici illustrati della redazione monastica. Come spiegare questa differenza? Si deve credere che quelle caratteristiche siano dovute alla libera fantasia del miniatore e che rimontino quindi al principio del XV secolo? Allo Strzygowski non pare: sia per la concezione che per lo stile molti episodii illustrati nel codice di Monaco sembrano ispirarsi da un modello d'età molto più antica, da un salterio perduto che doveva rimontare molto più addietro del IX secolo, epoca in cui si ammette generalmente che sia nata l'illustrazione del tipo monastico o teologico. Di più lo Strzygowski cerca di dimostrare che quel tipo è una creazione specificatamente orientale, nata nei conventi della Siria e della Mesopotamia verso il VI secolo o anche prima; fondandosi sul salterio di Monaco le cui miniature ci avrebbero conservato un prototipo non bizantino ma ellenistico-orientale, cioè siriaco: il ciclo intero del codice serbo rappresenterebbe questa redazione più antica molto differente dalla redazione posteriore offertaci dagli altri codici del salterio a illustrazione marginale. Queste affermazioni in verità avrebbero bisogno di esser sostenute da argomenti più convincenti e sicuri; per esempio molte delle caratteristiche che lo Strzygowski crede di origine siriaca sono invece di ragione

slava, e si incontrano di frequente nei Sinodici russi. Di più non è strano che quella redazione siriaca antica che ritroviamo nel codice di Monaco sia stata del tutto trascurata dall'arte bizantina, e che occorra giungere al XV secolo e in Serbia per ritrovarne traccia?

Ma lo Strzygowski malgrado queste gravi obbiezioni (che sono state ben concretate dal Diehl) non è meno nettamente affermativo, e dallo studio del salterio serbo trae occasione per porre una nuova questione. Abbiamo ricordato di sopra il suo libro *Orient oder Rom,* in cui egli aveva rivendicato per l'Oriente ellenistico la parte principale nella formazione dell'arte cristiana. Ora è un nuovo dilemma che egli presenta: *Orient oder Byzanz?* Bisanzio non ha creato come non l'ha creata Roma quell'arte generale che si impone a tutto l'impero; essa non ha fatto che raccogliere gli elementi che le fornivano la Palestina, la Siria e l'Asia Minore; è stata il punto di passaggio per cui quei motivi orientali si son diffusi in tutti gli altri paesi. E oramai, ogni volta che ci troviamo in presenza di un monumento artistico bisognerà domandarci se Bisanzio ha avuto qualche parte nella sua creazione, o se esso deriva direttamente dalle tradizioni dell'arte orientale: per esempio i musaici di Kahriè Giami di Costantinopoli, che sono del XIV secolo (1), apparterrebbero, insieme con le miniature dei due celebri codici delle Omilie del monaco Giacomo (Vat. gr. 1162 e Parigino), a questa corrente orientale perpetuatasi a fianco della bizantina. Tale conclusione non ci sembra però così facilmente ammissibile: è certo che gli elementi orientali sono facilmente riconoscibili, noi diremmo, in tutti i monumenti cosiddetti bizantini, ma che una corrente orientale sia rimasta fino al XIV secolo non tocca da quella bizantina, e fuori dei suoi paesi di origine ci pare difficile poterlo provare.

Il Millet poi, in un acutissimo studio in cui prende in

(1) A. Muñoz, *I musaici di Kahriè Gianni in Costantinopoli.* Rassegna italiana di Cpoli, 1906.

esame particolarmente il libro dello Strzygowski, è riuscito a dimostrare che tutte le varianti del salterio di Monaco sono innovazioni del secolo XIV (1).

E passiamo ora ad un'altra regione dell'Oriente cristiano la cui arte fu strettamente congiunta a quella della Siria, tanto che la si può comprendere in uno stesso gruppo con essa; l'Egitto. Fino a pochi anni fa l'Egitto cristiano era sotto il punto di vista artistico assolutamente ignoto. Un primo e notevole contributo lo portò l'opera postuma di un ricercatore russo, Vladimiro Bock, pubblicata nel 1902 da due suoi amici, e corredata di molte tavole; ma fatta com'è sugli appunti lasciati dal defunto si limita a produrre e descrivere i copiosi materiali da lui raccolti (2).

Le ricerche del Gayet (3) e del Clédat (4), hanno pure prodotto in quantità nuovi materiali, come anche ne ha portati lo Strzygowski in un suo studio sull'arte ellenistica e copta in Alessandria (5) in cui egli svolge una nuova

---

(1) G. Millet, *Byzance et non l'Orient*, Revue Archeologique, 1908.

(2) W. de Bock, *Materiaux pour servir à l'archéologie de l'Egypte chrétienne*. St. Pétersbourg, 1901 (testo in russo e in francese, con XXXIII tavole e 100 disegni).

(3) Gayet, *L'art copte*, Paris, 1902.

(4) Clédat, *Recherches sur le Kom de Baouit, Nouvelles recherches à Baouit*. Comptes rendus de l'Acad. des inscriptions. 1902, 1904. *Le monastère et la nécropole de Baouit*. Mémoires de l'Institut du Caire. t. XII (1905).

(5) J. Strzygowski, *Hellenistiche und koptische Kunst in Alexandria*, Bulletin de la Societé archéologique d'Alexandrie. Wien, 1902. In questo volumetto lo S. afferma che fu la cultura ellenistica e non la romana, che fu Alessandria e la sua zona d'influenza siriaca, non Roma, che dettero al Cristianesimo la sua forza. Studiando intagli in avorio e in pietra di sicura pertinenza alessandrina lo S. raggruppa con essi altre opere già note e prima mal giudicate dagli storici. Così era ad esempio dei sei rilievi d'avorio che stanno intorno al pulpito del duomo di Acquisgrana, sui quali si eran dati i più diversi giudizii, attribuendoli alla decadenza romana, al tempo carolingio, all'età romanica; mentre invece sono i più belli esemplari del fiore della tarda plastica egiziana Alla stessa corrente artistica appartengono il famoso dittico di casa Barberini ora al Louvre colla figura di un imperatore a cavallo ritenuto generalmente Giustiniano e dallo S. Costantino; il dittico del Museo di Cluny a Parigi.

teoria, e in una opera più recente, l'edizione fatta a cura del Museo del Cairo dei monumenti copti conservati in quell'importante istituto (1).

L'Egitto, occupa una parte importantissima, afferma lo Strzygowski, nella formazione dell'arte nuova. Tra i paesi del mare Mediterraneo nel periodo preellenistico, l'Egitto mostra l'arte nazionale più fortemente caratteristica: dopo Alessandro Magno la Grecia vi si stabilì fermamente, sul delta con Alessandria, e nell'alto Egitto con Tolemais, ma una completa ellenizzazione del paese non fu possibile, e neppure i Romani riuscirono mai a colonizzarlo ed a scuoterne le istituzioni. Invece nel campo religioso aprirono essi stessi all'Egitto le porte: Iside diventò una dea romana, Serapide già da prima aveva occupato il posto di Pluto. Non diversamente avvenne nel campo dell'arte: i Tolomei come gl'imperatori romani cedettero all'antico Egitto; i numerosi templi dedicati al loro nome furono costruiti in stile egiziano, e i ritratti imperiali non si possono distinguere da quelli degli antichi signori. In Alessandria stessa il carattere egiziano non fu sopraffatto dalla nuova invasione di elementi estranei, tanto è vero che pure a Pompei l'importazione alessandrina mostra dei caratteri egiziani. Insomma la civiltà egiziana ci si presenta come una delle più conservatrici; si potrebbe credere che soltanto il cristianesimo abbia portato con le sue mutazioni la fine della cultura egizia, ma non è così: più che le vicende politiche e religiose hanno operato gl'interessi del commercio mondiale. In presenza della nuova religione, l'Egitto, già fortemente attaccato dall'ellenismo, sentì il bisogno di ritornare al suo passato, e così si formò quell'arte, cristiana nello spirito ma egiziana nelle stile e nel concepimento, a cui si dà il nome di copta.

---

(1) J. Strzygowski, *Koptische Kunst. (Service des antiquités de l'Egypte, Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire)*. Wien, 1904. Pag. XXIV, 362, con 40 tav. e 420 illustr.). Si veda anche A. Muñoz, *Rassegna d'arte copta*. Rivista d'Italia, Maggio 1905.

Ciò che si chiama comunemente copto, dice lo Strzygowski, si compone di tre elementi: lo spirito e la tecnica sono egiziani; l'oggetto della rappresentazione e i tipi sono greci; i motivi ornamentali sono siriaci: rimangono fuori Roma e Bisanzio; ciò che noi troviamo in Egitto nell'epoca primitiva cristiana, appartiene all'Egitto stesso, alla Siria e all'Ellade. Quanto alla tecnica dell'arte copta, non v'ha dubbio che l'ellenismo vi abbia punto o poco influito; le figure presentano una rotondità di forme propria dell'antica arte egizia; i capelli e le barbe son disposti in massa omogenea con una serie di incavi concentrici, così che tutte le figure sembrano cinte d'aureola; i costumi, anche nelle rappresentazioni cristiane, ricordan più gli egiziani che i greci; le architetture coronate che si svolgono nei fondi delle rappresentazioni sono schiettamente indigene. Ma le concezioni greche son penetrate e si sono imposte, e non ci stupirà quindi di trovare vestite di forme egiziane le più belle allegorie classiche create sul suolo ellemico (1). Gli elementi decorativi hanno invece tutt'altra origine; essi vengono dalla Siria: i numerosi frammenti ornamentali che son raccolti nel Museo del Cairo, capitelli, vasi, architravi, plutei, mostrano dei motivi che si son sviluppati nell'Asia, quali si posson vedere in Palestina e in Siria, con le foglie d'acanto fortemente rilevate e tagliate vivamente nei contorni così che spiccano molto sul fondo. Ma dove più chiaramente vedesi l'influsso siriaco sull'arte copta è nelle stoffe che così numerose si trovano nelle tombe egiziane, e che hanno molto spesso rappresentazioni cristiane; nel Museo di Berlino se ne conservano parecchie di seta e di tela, acquistate in Egitto, su cui son figurati Daniele tra i leoni, San Pietro, Mosè, la guarigione dell'idropico, la storia di Giuseppe. L'importanza di queste stoffe è grandissima, perchè mentre per molti altri oggetti

(1) Così è per esempio dell'allegoria ellenica del Kairòs che abbiamo studiata nel primo capitolo di questo volume, e che abbiamo riscontrata in un rilievo copto del Museo del Cairo.

orientali non si può con precisione stabilire il luogo di origine, per le stoffe invece siamo sicuri della appartenenza all'Egitto. Tutti gli antichi scrittori ricordano questa industria come propria dell'Egitto; Strabone cita il paese di Achmin (il luogo in cui ai nostri giorni si son trovate stoffe in maggior quantità) come celebre pel commercio della tela dipinta; Plinio descrive a lungo il processo di colorazione delle stoffe secondo l'uso egizio, così che possiamo ritenere che la fabbricazione di veli e vesti colorite e ornate di figure fosse già nell'antichità pagana, e poi nei primordii del Cristianesimo una specialità dell'Egitto. Tutte quelle stoffe presentano motivi ornamentali propri dell'arte siriaca, e attraverso la Siria son penetrati in esse motivi persiani e perfino cinesi, come ha cercato di dimostrare lo Strzygowski; e i documenti epigrafici scoperti ai confini estremi della Persia dalle missioni francesi han dimostrato che in realtà esistevano fin dai tempi antichi rapporti commerciali tra la Cina e la Persia. Mentre nelle stoffe son così comuni le rappresentazioni cristiane, nelle opere di marmo, di legno, di metallo, sono assai scarse; tra le sculture del Museo del Cairo, a parte le numerose stele sepolcrali pubblicate dal Crum (1), che accanto a simboli dell'antica religione, come l'avvoltoio segno della protezione divina, le penne emblemi della giustizia, presentano anche la croce e le palme cristiane, non se ne vedono altri con soggetti ispirati dalla nuova religione (2).

---

(1) W. E. Crum, *Coptic Monuments*, Le Caire, 1902. A. Muñoz, *Stele copte nel Museo Egizio Vaticano*. L'Arte, 1905, fasc. IV.

(2) Fa eccezione un singolarissimo frammento di pluteo che risale alla fine del V o al principio del VI secolo. In esso si vedono nella parte inferiore due pavoni, di cui rimangono solo le teste, i quali tengono con il becco un panno che sostiene un calice in cui pare di vedere un'ostia; nella parte superiore c'è un'aquila ritta, con l'ali aperte, circondata da una corona d'alloro. Tra gli oggetti di legno del Museo del Cairo sono notevoli due pilastri con figure di santi, provenienti da Baouit, che appartengono al VII-VIII secolo. Il Museo di Berlino ha acquistato di recente una rara scultura in legno proveniente dall'Egitto, in cui si vede la rappresentazione di una cacciata di

Tutta la sfera siro-egiziana ha esercitato un considerevolissimo influsso sulla trasformazione dell'arte ellenistica in cristiana. I grandi serbatoi d'acqua di Costantinopoli ne possono fornire una prova, poichè essi certamente non sono ispirati dai sistemi romani ma da tipi siriaci e alessandrini (1); la moschea di Kogia Mustafà a Costantinopoli, già tempio cristiano, presenta un modello di costruzione ignoto in tutti i paesi orientali, ma comune in Egitto, dove lo si trova nel convento di Schenute presso Sohag fino dalla prima metà del V secolo. (2). Lo studioso che passa dall'arte bizantina primitiva all'arte copta, rimane meravigliato trovando lungo il Nilo delle forme di capitelli che sono assolutamente bizantine, su monumenti che certo rimontano al III o al IV secolo di Cristo; erano certo artisti egiziani che chiamati alle cave del Proconneso e a Costantinopoli vi trasportavano modelli copti (3). Un esempio di motivi iconografici copti passati nell'arte bizantina ce l'offre, secondo lo Strzygowski, la rappresentazione dell'*Anastasis*. È noto come è composta questa scena nell'arte bizantina: Cristo in piedi, con la croce in mano, abbattute le porte dell'inferno, ne trae fuori Adamo ed Eva; a terra tra le imposte infrante c'è una figura d'uomo incatenato e calpestato dal Cristo. Qual'è l'origine di questo motivo? Una traccia se ne trova in un luogo dell'Apocalisse Egiziaca, nella visita all'Ades di Setne e di Si-Osiri, dalla storia del Chamua. « *Nella quinta cerchia*

---

barbari assalitori di una città, operata dai cristiani; lo stile ci permette di riavvicinarla ad altre opere già note, di incerta derivazione. Così son certo egiziani un famoso avorio del Louvre che rappresenta S Marco innanzi ad Alessandria, e il rilievo d'avorio del duomo di Treviri che data dall'anno 552, in cui è figurato Giustiniano che dedica la chiesa di Santa Irene.

(1) J. Strygowski u. Ph. Forcheimer, *Die byzantinischen Wasserbehälter von Konstantinopel*, Byzantinische Denkmaeler, II, Wien, 1893.

(2) La caratteristica di quella costruzione è una cupola centrale, fiancheggiata da due absidi di larghezza eguale alla cupola: se l'abside principale è semicircolare, si ottiene il tipo trifogliato a cupola centrale

(3) Ricordiamo anche l'editto di Costantino, dell'anno 334, in cui si ordina di mandare dei giovani in Africa per formarsi all'arte di costruttori.

dell' Ades » racconta la storia « *Setne vide un uomo pregante e gemente, nel cui occhio destro era fissato il catenaccio della porta* ». Già questo particolare rammenta quello dell'*Anastasis* bizantina, ma ancora più vicina è la descrizione della pena inflitta al Faraone per la oppressione d'Israele, come la riporta Iosua ben Levi secondo Petrus Venerabilis, nella sua peregrinazione all'inferno: « *Faraone giaceva sotto i ferrami della porta dell'inferno, e il suo occhio figurava il catenaccio di quella porta* ». Allo S. sembra molto verosimile l'idea che questa favola egiziana, passata al mondo bizantino attraverso il giudaismo, abbia ispirato nella rappresentazione dell'*Anastasis* la figura di Ades che giace sotto le porte infrante; ma, a dir la verità, noi crediamo poco a tale derivazione.

Un altro e notevolissimo contributo allo studio dell'arte copto-alessandrina lo ha portato di recente lo stesso Strzygowski, illustrando le miniature di alcuni frammenti di papiro della collezione V. Goleniscev di Pietroburgo, contenenti una cronaca greca del V-VI secolo (1). Le illustrazioni riguardano scene del nuovo e vecchio testamento, figure geografiche, profeti ecc. Lo Strzygowski coglie l'occasione per tracciare la storia dell'illustrazione su papiro, e per rivendicare all'Egitto, o alla sfera siro-egiziana alcuni importanti codici, come il Cosmas Indicopleustes: malgrado la somiglianza di stile che corre tra il Rotulo di Giosuè (codice gr. vaticano) e i salterii della redazione aristocratica, l'autore crede che solo il primo sia di origine alessandrina, e attribuisce i secondi, a cagione delle cornici, all'Asia Minore, avvicinandoli all'altro famoso codice del Dioscoride di Vienna.

E passiamo a studiare i monumenti dell'Asia Minore.

Accanto alla Siria e all'Egitto una parte importante nella formazione dell'arte cristiana spetta all'Asia Minore, in

---

(1) J. Strzygowski, *Eine alexandrinische Weltchronik. Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniscev.* Denkschriften d. k. Akademie der Wissenschaften in Wien, LI, Wien, 1905.

special modo per l'architettura. A questo proposito sarà bene ricordare le parole che fino dal 1884 scriveva lo Choisy, il quale aveva già intravveduto questa importanza dell'Asia Minore, sebbene non potesse addurre alcuna prova in sostegno delle sue ipotesi. « *C'est de là,* scrive lo Choisy, *que cet art rayonna sur le reste de l'empire grec, si bien qu' au jour où Justinien conçoit l'idée de Sainte Sophie, l'Ionie lui fournit les seuls architectes capables de mener à bien un si vaste dessein. Tralles lui donne Anthémius et Milet, Isidore* » (1).

Intorno ai monumenti cristiani dell'Asia Minore fino a qualche anno fa non si aveva alcuna notizia; le numerose spedizioni archeologiche che avevan attraversato la vasta regione, avevano sempre sdegnato di rilevare gli edifici posteriori al periodo classico: in modo che il libro dello Strzygowski ci svela veramente un paese nuovo, una specie di America della storia dell'arte, com'egli la chiama (2). I materiali per quest'opera non sono stati raccolti dall'autore stesso, ma da varie spedizioni antecedenti che hanno ceduto a lui i proprii risultati; nel 1895 lo Smirnov del Museo dell'Ermitage, uno dei migliori discepoli del Kondakov, esplorò tutto il centro della regione; nel 1900 lo seguì il Crowfoot; in seguito una spedizione austriaca, una dell'Istituto russo di Costantinopoli, una tedesca dell'Oppenheim, una americana del Butler.

Tutti questi materiali sono un po' confusamente raccolti e distribuiti nel libro dello Strzygowski; il quale riduce i monumenti cristiani dell'Asia Minore a quattro tipi principali. Le basiliche a vôlta, con un vestibolo aperto sulla facciata e fiancheggiato da due torri, e terminanti con un'abside isola-

---

(1) Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins,* Paris, 1884, pag. 162. Si veda a proposito della provenienza degli architetti di S. Sofia dall'Asia Minere, A. Muñoz, *Anthemios aus Tralles,* in Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, I, Leipzig, Engelman, 1907.

(2) J. Strzygowski, *Kleinasien, - ein Neuland der Kunstgeschichte,* Leipzig, 1903.

ta, formano il primo tipo, e ricordano i modelli costruttivi del nord della Siria. Accanto a queste basiliche, che s'incontrano del resto anche nell'Africa settentrionale, si trovano in Asia Minore edifici di forma ottagonale i quali sono certamente antichi perchè possediamo la descrizione di una fabbrica di tal genere, fatta verso la fine del IV secolo da Gregorio di Nissa nella sua lettera ad Anfilochio vescovo d'Iconio. Questo tipo di chiesa in forma di croce costruita su piano ottagonale e sormontata da cupola a tamburo, era, a detta di Gregorio Nisseno comunissima nel IV secolo: « ὥσπερ ὁρῶμεν παντα:χοῦ ἐν τῷ σταυροειδεῖ τύπῳ γενόμενον » egli scrive (1).

Un terzo tipo di monumenti dell'Asia Minore, distinto dallo Strzygowski, è la basilica a cupole; edificio che non differisce nel resto gran che dal tipo basilicale ma che ha la variante di portare sopra la nave centrale una cupola: da questo tipo nasce poi la grande Santa Sofia di Costantinopoli. Infine il quarto tipo propriamente bizantino, cioè la chiesa in forma di croce greca iscritta in un rettangolo, con una cupola che sormonta l'incrocio, presenta pure numerosi esempii in Asia Minore, ma a dire il vero sembrano in gran parte d'epoca posteriore a Giustiniano. Questo materiale prodotto dallo Strzygowski ha una grande importanza; tuttavia il suo significato è subordinato a una questione assai grave: a quale epoca rimontano quei monumenti? Al periodo che va da Costantino a Giustiniano, o ad un'epoca più recente? Poichè è chiaro che mentre nel primo caso essi avranno un valore grandissimo potendo considerarsi come precursori di quei varii tipi d'edificii che all'epoca di Giustiniano si trovano sparsi per tutto l'impero orientale, nel secondo caso essi avranno un significato molto minore poichè potrebbero essere importati in Asia Minore da altre provincie. E purtroppo per tutti o quasi quei monumenti noi

(1) Migne, *Patr. gr.* XLVI, 1096.

manchiamo di notizie storiche od epigrafiche che ci permettano di datarli sia pure con qualche approssimazione, e bisogna determinarne l'epoca in base ai caratteri intrinseci della costruzione. Stando così le cose le conclusioni possono essere in taluni casi facilmente capovolte, e mentre lo Strzygowski fa rimontare in Asia Minore al IV secolo il tipo basilicale a cupola, e considera Santa Sofia di Costantinopoli come una derivazione da esso, al contrario il Wulff fa discendere tutte le chiese di quel tipo dalla S. Sofia! (1). Quando poi alla parte che in queste creazioni ha l'Asia Minore, lo stesso Strzygowski sembra diminuirla quando riconosce gli stretti rapporti con monumenti della Siria, spesso d'epoca anteriore, o quanto ammette che alla formazione dell'arte comune del VI secolo abbiano contribuito almeno in egual misura l'Egitto e la Siria, scrivendo: « *I sistemi architettonici particolari alle tre regioni più importanti dell'Oriente ellenistico, Egitto, Siria e Asia Minore, incontrandosi a Costantinopoli si combinano per formare la nuova forma d'arte ellenistico-orientale, la bizantina; e Santa Sofia dev'esser considerata come l'incomparabile monumento di questa reciproca penetrazione* » (2).

Ci resta infine da accennare a un'ultima parte dell'opera dello Strzygowski, la quale se non rientra direttamente nell'argomento trattato nel nostro studio, pure serve a lumeggiare l'importanza dei monumenti dell'Asia Minore nella formazione dell'arte occidentale di un periodo molto più tardo; cioè del periodo romanico. Quelle costruzioni asiatiche di cui abbiamo parlato offrono somiglianze notevolissime con gli edificii dell'età romanza in Francia. in Italia, in Germania; quali ad esempio l'impiego della vôlta nelle basiliche, in sostituzione del soffitto a travi; la facciata fiancheggiata dalle torri, ecc. ecc., caratteristiche che abbiamo riscontrate

---

(1) O. Wulff. *Die Koimesiskirche in Nicaea und ihre Mosaiken*, Strassburg, 1903.

(2) *Kleinasien*, pag. 290

in Anatolia e in Siria. Questi rapporti, in parte già notati dal de Vogüé, portano lo Strzygowski alla conclusione che come è bastato che nel VI secolo si sia costruito il San Vitale di Ravenna sul tipo delle chiese ottagonali dell'Asia Minore, perchè quel modello divenisse frequente in Occidente, così son bastate alcune basiliche del tipo dell'Asia Minore per dare origine alle costruzioni romaniche. Per qual via sarebbero venuti questi modelli orientali tra noi? La risposta è semplice, dire lo Strzygowski: è attraverso Ravenna, Milano e Marsiglia, città che furono tutte e tre in stretti rapporti con l'Asia Minore e con la Siria e che costituiscono come un baluardo che separa il Nord da Roma, che quei tipi ci sono pervenuti. A questo bisogna aggiungere la tradizione monastica che aiutò la trasmissione dei tipi orientali in Occidente, e che anzi, a nostro giudizio, ebbe la maggior parte in tale passaggio, avvenuto non attraverso il Nord, come lo Strzygowski crede, ma dal Sud d'Italia. Così, dopo il IV secolo l'Italia settentrionale e anche la Gallia, sotto il punto di vista artistico furono una specie di provincia della chiesa orientale, e l'arte romanica in ultima analisi procede dalle stesse origini dell'arte bizantina, con la differenza, che in Occidente è l'arte orientale dell'interno dell'Anatolia che trionfa, e a Bisanzio è l'arte delle grandi città ellenistiche.

Per la plastica l'Asia Minore ebbe anche una grande fioritura. Illustrando un frammento di sarcofago entrato di recente nel Museo di Berlino, e proveniente da Costantinopoli, nel quale è rappresentato Cristo col nimbo crocisegnato, tra due apostoli, lo Strzygowski, preceduto a dire il vero dall'Ajnalov, ha riscontrato nella ornamentazione delle cornici e dei capitelli dei motivi del tutto diversi da quelli comuni: sulla colonna scanalata d'ordine corinzio posa un capitello a volute, e tra esso e il frontone sta un corpo intermedio, un'imposta a profilo convesso, divisa in due registri che hanno rispettivamente per motivo centrale un ovolo e un tridente; le foglie e gli acanti che riempiono il capitello e le cornici sono eseguiti col trapano. Questa forma che non trova riscontro nè a Roma, nè a Costantinopoli, nè a Ra-

venna, è invece frequente in Asia Minore, dove si incontra un certo numero di sarcofagi dello stesso tipo, indicati dallo Strzygowski; numero notevolmente accresciuto dal Mendel, dal Reinach, e specialmente dal sottoscritto (1), restando così provata l'esistenza in quella regione di forme ornamentali proprie e caratteristiche, diffuse poi negli altri paesi, e che si incontrano di frequente nell'arte bizantina. Su circa 25 sarcofagi del tipo, 7 si trovano in Occidente, ma lo Strzygowski ha voluto dimostrare che il marmo in cui sono scolpiti è orientale; certo però sarà difficile ammettere che si trasportassero a così grandi distanze dei sarcofagi lavorati di grosse dimensioni.

Però, è da domandarsi, è poi necessaria questa questione della qualità del marmo, e non può essere che artisti orientali lavorassero in Roma nel III-IV secolo; e abbiamo di simile fatto altri esempii o testimonianze? E la risposta a questa questione è favorevolissima ad ammettere la presenza di artefici d'Asia Minore in Occidente (2). Numerose iscrizioni pubblicate dal Loewy, dal Visconti e da altri, attestano l'esistenza in Roma di un gruppo numeroso di scultori pro-

---

(1) Bibliografia sui *Sarcofagi d'Asia Minore:* — D. V. Ajnalov, *I fondamenti ellenistici dell'arte bizantina.* Pietroburgo 1900 tav. IV, pag. 160. — J. Strzygowski, *Orient oder Rom,* Leipzig, 1901, pag. 40: *Ein Christusrelief kleinasiatischer Richtung.* — Strzygowski, Byzantinische Zeitschrift, X, pag. 126. — Th. Reinach, *Le sarcophage de Sidamara.* Monuments Piot. 1902 pag. 189. — Mendel, Bulletin de correspondance hellénique 1902. — A. Muñoz, *Sarcofagi asiatici? Ricerche nel campo della scultura orientale dei bassi tempi.* N. Bullettino di arch. cristiana 1905, pag. 79-102. — E. Michon, *Sarcophages du type d'Asie-Mineure.* Mélanges d'archéologie et d'histoire. XXVI, (1906), pag 79-89. — Byzantinische Zeitschrift, 1906, pag. 419. — A. Muñoz, *Sarcofagi asiatici.* L'Arte, 1906 fasc. 2. — A. Muñoz *Sculture bizantine,* Nuovo Bull. d'arch. cristiana, 1906 pag. 107-121 — J. Strzygowski, *A sarcophagus of the Sidamara type in the collection of Sir Frederick Cook, Bart., and the influence of stage architeclure upon the art of Antioch.* Journal of Hellenic Studies, XXVII, 1907, pag. 99-122.

(2) L'argomento è ampiamente svolto in un nostro articolo di nel N. Bull. d'arch. cristiana, 1907 fasc. 3-4: *Ancora sui sarcofagi d'Asia Minore e sulla datazione del minbo crocisegnato.*

venienti da Afrodisia città della Caria. Questi artisti che raggiungono una cifra rilevante, e che non tralasciavano mai di segnare le loro statue col proprio nome e con quello della patria loro, lavorarono in varii luoghi dell'impero; iscrizioni di scultori di Afrodisia si son trovate a Olimpia, a Creta, a Siracusa, a Pesaro, e soprattutto a Roma, e si possono assegnare al periodo dal II al IV secolo. Ed è per noi importante l'osservare che quegli artisti non appartenevano a una sola famiglia che stabilitasi in Roma vi rimase per un così lungo tempo (1), poichè soltanto tre fra tutti hanno il prenome di Flavio, ma si tratta piuttosto di una serie di scultori venuti in tempi diversi per più di due secoli. Questi di Afrodisia non sono i soli artisti d'Asia Minore che lavorarono in Italia; abbiamo un gruppo di scultori di Efeso, e altri di Bitinia e di altre parti della regione. Ed ecco così confermata da numerose testimonianze storiche la possibilità della presenza di artisti dell'Anatolia in Occidente; essi vi diffusero le forme decorative proprie del loro paese, le quali dovevano avere una così grande parte nella formazione dell'arte cristiana.

Quanto all'arte pittorica, all'Asia Minore spetta pure una parte importantissima che noi crediamo d'aver messo chiaramente in luce (2). Ormai non v'ha quasi dubbio che all'Asia Minore appartengano tre dei più famosi codici miniati cristiani, la Genesi purpurea di Vienna (V secolo), l'Evangelario Purpureo di Rossano (VI sec.) e il frammento di Evangelario purpureo di Sinope, ora a Parigi (VI sec.); e basta questo fatto per provare come in quella regione l'arte pittorica fosse al V-VI secolo in gran fiore, e diffondesse

(1) Così suppose il Visconti, Bullettino della Comm. Archeologica Comunale - Roma, 1886, pag. 322.

(2) Antonio Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense*. Roma, Danesi, 1907, specialmente alle pag. 25 - 27.

già altrove i suoi modelli (1). Ma il Graeven ha supposto, (2) e noi abbiamo confermato la sua ipotesi, che il codice Rossanense sia ispirato da una decorazione monumentale di una chiesa, simile a Sant'Angelo in Formis presso Capua, e questo proverebbe l'esistenza in epoca anteriore al VI secolo di un'arte monumentale in pittura o in musaico, che adoperava anche i soggetti della passione di Cristo, cosa di cui non si ha esempio in Occidente e che per l'Asia Minore è confermata dalle descrizioni che Asterios di Amaseia (+ 403) ci ha lasciate di rappresentazioni del martirio di Sant'Eufemia (3); la scena del giudizio in cui il δικαστής è circondato da soldati e satelliti ricorda le due scene di Pilato del Rossanense.

Accanto agli elementi ellenistici, i tre codici purpurei e in special modo gli evangelarii ne mostrano altri orientali; ma quello che più sorprende è la grande scioltezza e perizia tecnica dei miniatori, che alla facilità della composizione uniscono un vivace sentimento del colore pel quale vincono talvolta anche il codice siriaco dell'anno 586, che certo pel disegno è poi assolutamente inferiore ad essi.

E veniamo ora a studiare i *monumenti occidentali*.

Qui è necessario rammentare quanto scriveva l'Ajnalov: anche riconoscendo che l'arte delle catacombe romane abbia avuto parte nella formazione dello stile nuovo, è a Roma che va tributato l'onore di aver creato quell'arte? Evidentemente no; chè lo stile delle pitture e delle sculture cimiteriali romane, è quello ellenistico. Ed è strano che mentre

---

(1) Che le miniature della Genesi di Vienna, ancora così ellenistiche, siano anteriori a quelle del Rossanense, già vicine al tipo bizantino, è cosa che nessuno può ragionevolmente mettere in dubbio. Per questo ci fa meraviglia che un dotto studioso come l'Haseloff, abbia voluto compiacentemente appoggiare (L'Arte, 1907, pag. 471) l'errore del Gruneisen, che senza addurre alcuna ragione ha scritto esser la Genesi sicuramente posteriore al Rossanense (Arch. della soc. romana di storia patria, XXIX, 473).

(2) In Göttingische gelehrte Anzeigen, 1900, pag. 425.

(3) MIGNE, *Patr gr.* vol. XL.

gli archeologi classici sono d'accordo nel negare un'arte romana antica, ma parlano sempre di arte greco-romana o ellenistico-romana, d'un tratto, col venire del Cristianesimo, gli archeologi cristiani romanisti facciano nascere un'arte romana vera e propria. Logicamente l'idea ha perfino del mostruoso; perchè mentre per rappresentare le deità pagane di Roma si ricorreva all'arte ellenistica, quando si trattò di rappresentare divinità e simboli venuti dall'Oriente ecco allora nascere l'arte locale romana! Ma invece l'arte cristiana di Roma nei primi secoli dell'êra nostra ha ancor più elementi ellenistici dell'arte pagana contemporanea (1).

E presto la preponderanza dello stile ellenistico comincia a diminire di fronte ad elementi nuovi che s'introducono gradatamente già nelle pitture delle catacombe: tutto va mutando; i principii stessi fondamentali si cambiano e al concetto pittorico che informa l'arte del periodo ellenistico subentra quello decorativo che è proprio dell'Oriente. Le composizioni si riducono ad unità isolate che si collocano una accanto all'altra in lunghe file obbedendo a un concetto puramente architettonico e decorativo: così è già in alcune pitture cimiteriali del IV e del V secolo che differiscono notevolmente da quelle anteriori, finchè al principio del VI secolo nelle pitture della basilica di Commodilla siamo in presenza di rappresentazioni di tipo assolutameute ravennate: la Madonna col Bambino tra i santi Felice e Adautto a Commodilla pare quella della navata di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna (2).

Come gli elementi orientali penetrarono così facilmente in Occidente, in Italia in special modo, e per qual via? Lo Strzygowski, crede che siano venuti per la via del nord: noi siamo invece di parere contrario e pensiamo che sia stata

---

(1) Vedasi in proposito un accenno da noi dato in N. Bullettino d'arch. cristiana, 1906, pag. 110; e STRZYGOWSKI, *Kleinasien*.

(2) Tale confronto noi abbiamo fatto per primi ne L'Arte, 1905, pag. 55-62: *Pitture medioevali romane*.

principalmente l'arte monastica dell'Italia Meridionale a introdurre tra noi le forme dell'Oriente (1). Fin nelle prime manifestazioni dell'arte cristiana nel sud d'Italia è dato rilevare caratteri prettamente orientali, e ciò si può in special modo affermare riguardo alla miniatura monastica, così che siamo costretti ad ammettere che una fiorente importazione di prodotti artistici orientali vi fosse sino dagli inizii del Cristianesimo. Influssi *bizantini* sulle scuole benedettine sono da tutti ammessi per epoche più tarde, ma non è ad essi che ci riferiamo; noi parliamo di influssi *orientali*, e nel periodo delle origini: qui è proprio il caso della questione Oriente o Bisanzio posta dello Strzygowski a proposito del salterio serbo di Monaco. Ma perchè queste origini orientali dell'arte cristiana nell'Italia Meridionale possano sembrare più sicuramente basate, è necessario vedere se c'era veramente dal V all'VIII secolo un movimento commerciale fiorente tra i paesi dell'Oriente e il sud d'Italia. Ebbene, l'aiuto che ci viene in questo caso dalle fonti storiche è importantissimo: da notizie di numerosi testi e iscrizioni, è stato possibile concludere che in tutte le principali città d'Italia, specialmente nel Mezzogiorno, come di Gallia e di Spagna, c'erano delle fiorentissime colonie di mercanti orientali. Lo Scheffer-Boichorst (2) ha raccolto queste testimonianze che rimontano anche al I secolo dell'êra cristiana; l'influsso orientale si fa poi sempre più potente col progresso del tempo, e nessuno potrebbe negare ch'esso abbia esercitata un'azione assai profonda sull'industria, sul-

---

(1) A. Muñoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Rome 1906, Cap. II: *Les origines orientales de la miniature de l'Italie Meridionale;* A. Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano*, Roma 1907. Appendice: *Le origini dell'arte basiliana e benedettina in Italia.*

(2) P. Scheffer-Boichorst, *Kleinere Forschungen zur Geschichte des Mittelalter*, IV. *Zur Geschichte der Syrer im Abendlande.* Mitth. des Instituts für oesterreichische Geschichtsforschung. IV (1895) pag. 520-550; L. Brehier, *Les colonies d'Orientaux en Occident*, Byzantinische Zeitschrift, 1903, pag. 1-39.

l'agricoltura, sui costumi occidentali. Si comprende quindi come il Cristianesimo, nato in Oriente, dovesse tenere per giungere in Occidente questa via naturale che gli era aperta, e come perciò i mercanti siri debbano esser stati efficaci trasmettitori della nuova dottrina e insieme dell'arte nuova che la illustrava. E si noti, ciò che a noi specialmente preme, come l'influsso potente della civiltà orientale nei paesi latini sia anteriore alle invasioni barbariche, e come quindi i barbari venendo più tardi abbiano trovato già innanzi a loro un potente elemento di civiltà che non riuscirono a vincere. Con le invasioni dei popoli nordici, anzi, gli orientali vengono a conquistare una parte preponderante; sulla civiltà romana la loro azione non poteva essere tanto rapida, ma quando per la venuta delle genti germaniche, Roma decadde, allora l'elemento orientale prevalse facilmente. E in quel periodo di universale trasformazione di idee, di costumi, di concezioni religiose e artistiche, tra quelli che apparentemente sembrano i due principali contendenti, i popoli del Nord e i Romani, prende invece la parte preponderante un terzo elemento che potentemente contribuisce alla formazione della nuova società: l'elemento orientale.

* * *

Chi osservi lo svolgimento dell'arte cristiana occidentale, vedrà come dalle opere dei primi secoli a quelle del V e del VI, non c'è una vera continuità; ad un certo punto c'è un salto, un trapasso improvviso; la vecchia tradizione si spegne, e subentrano forme nuove che è difficile riattaccare completamente a quelle anteriori. Osserviamo come esempio la pittura cristiana di Roma: nelle catacombe le forme si vanno sempre più delineando nettamente dal principio del IV secolo in poi, finchè nel VI secolo e già alla fine del V, a Santa Maria Antiqua, a Commodilla, a Ponziano, a Generosa, troviamo una maniera tutta diversa, dai tratti precisi e sicuri, dai particolari rilevati. La parte ornamentale prende poi d'un tratto uno straordinario sviluppo:

nelle catacombe non si trovano che motivi vegetali o decorazioni geometriche; nel VI secolo invece, a Santa Maria Antiqua compaiono come improvvisamente sontuosi motivi architettonici, croci decorative iscritte entro cerchi ornati dalle caratteristiche strisce a scacchi coi colori cangianti dell'iride, proprie della Siria.

Già dall'antichità gli scrittori satirici lamentano l'invasione dei Sirii; nel V secolo i mercanti orientali avevano acquistato tale preponderanza che Valentiniano III nel 440 li espulse; essi furono però richiamati in seguito a una carestia. L'Aventino era il quartiere dei greci e degli orientali che ivi avevano le loro chiese; ben presto gli orientali conquistano importanti cariche ed esercitano liberamente ogni professione; col VII secolo sorgono nella città numerosi monasteri basiliani. (1). Nell'Italia Meridionale a Pozzuoli, a Miseno, a Napoli, in Sicilia, abbiamo notizie documentate di fiorentissime colonie di commercianti orientali. Il monachismo, di cui non si è tenuto conto dallo Scheffer-Boichorst e dal Bréhier, fu poi il più potente trasmettitore della civiltà orientale in Occidente; i numerosi conventi di monaci basiliani dell'Italia Meridionale erano altrettanti centri di cultura greca e orientale: erano i monaci che pei bisogni del culto importavano i codici, le stoffe, le icone dall'Oriente, e sul modello di quelle ne riproducevano nei loro conventi. Tutta questa suppellettile artistica, dopo la decadenza dell'ordine basiliano è andata naturalmente perduta e dispersa, ma tuttavia non è difficile riconoscerla per certi tratti caratteristici.

Gli influssi bizantini sull'arte monastica del Mezzogiorno, di cui si hanno anche testimonianze storiche documentate (la famosa chiamata di artisti greci a Montecassino per opera dell'abate Desiderio) non hanno servito che a rinvigorire la tradizione dell'arte orientale nell'Italia Meridionale; ma agli inizii dell'arte cristiana non è di influssi che si deve parlare, bensì di *origini orientali*. Il codice purpureo di Rossano com-

---

(1) *L. Bréhier*, op. cit. pag. 7.

posto in Asia Minore e oggi ancora conservato in Calabria, si deve considerare come l'unico superstite di un gran numero di manoscritti miniati che dalla Siria, dall'Anatolia, dall'Egitto, venivano nei conventi basiliani (1). L'arte monastica non farà che diffondere per tutto l'Occidente le forme orientali, (non bizantine come si crede), contrastata solo dall'arte carolingia anch'essa così piena di elementi orientali.

Accanto a questo influsso orientale che per mezzo del monachismo si faceva sentire sull'Italia Meridionale, devesi segnalare quello che per mezzo dei Goti e dei Langobardi veniva dal Nord; gli ornamenti d'oro, di smalto, di vetro, della così detta arte barbarica sono in gran parte di derivazione orientale. Recentemente lo Strzygowski ha istituito un confronto tra i celebri ornati di stucco di S. Maria in Valle a Cividale, e le decorazioni dell'antica chiesa di Deir et Surjani, e di altri monumenti siriaci: i motivi ornamentali e la tecnica, son quelli stessi che in Siria e in Mesopotamia sono comuni, mentre non trovano in Occidente alcuna analogia (2).

La recente scoperta dei musaici ornamentali della chie-

(1) A. Muñoz *Il codice purpureo di Rossano,* pag 29. In questa nostra edizione abbiamo riprodotto le miniature del Rossanense in tricomia, facendo eseguire le tre fotografie direttamente dall'originale, senza il passaggio attraverso un acquarello, in cui il pittore introduce necessariamente delle alterazioni. Il Wilpert credendo che le osservazioni che noi facevamo in proposito nella prefazione al nostro studio, fossero dirette alle sue *Pitture delle catacombe* (mentre è noto che lo stesso sistema è adottato in moltissime altre pubblicazioni) se ne è vivacemente risentito, scrivendo che invece le alterazioni si hanno col processo seguito da noi (Römische Quartalschrift, 1907, pag. 116). Non è questo il luogo per trattare a fondo simile questione; a noi basterà ricordare che ancora è viva l'eco dell'ilarità suscitatasi tra gli studiosi, quando, avendo l'acquarellista tramutato un clavo di tunica in una spada, il Wilpert interpretò come *sacrificio d'Isacco* la scena di un uomo che dà un pugno ad una donna, dipinta su una mummia del Museo Egizio Vaticano! (Cfr. Mélanges d'archéologie et d'histoire, 1906, pag. 10; N. Bull. d'arch. cristiana, 1906, pag. 126 - 129; Atti della Pont. Accad. rom d'archeologia, 1906, pag. 364 - 5).

(2) J. Strzygowski, in Monatshefte für Kunstwissenschaft, I, Heft 1 - 2.

setta di Casaranello, in provincia di Lecce, ha portato alla nostra tesi delle *origini orientali dell' arte dell' Italia Meridionale,* un nuovo e valido appoggio. L' Haseloff che ha illustrato quei musaici (1) osserva che essi sono tutti « più impregnati di motivi orientali, che quelli di Ravenna », e conclude: « I musaici di Casaranello sono strettamente connessi coll' arte siriaca. Neppure c' è bisogno di far rilevare, tanto essa è evidente, l' importanza del fatto che il primo monumento dell' arte cristiana primitiva conosciuto in quelle regioni dell' Italia, ci rivela le sue origini orientali ».

I musaici di Çasaranello, che sono dallo Haseloff attribuiti al principio del secolo V, non presentano figure, ma soltanto ornati ad intreccio, e stelle su fondo di cielo, per cui non si possono utilmente confrontare con gli altri dell' Italia Meridionale a noi pervenuti, le cui origini artistiche, come è per quelli del battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli, non sono ancora chiarite.

I musaici del battistero di San Giovanni in Fonte presso Santa Restituta a Napoli, sono troppo noti perchè sia necessario descriverli nuovamente in particolare (2). La vôlta tutta decorata di musaici è impostata sulle pareti dell' edifizio quadrangolare per mezzo di nicchie aperte nello spessore dei pilastri d' angolo. Nelle nicchie eran le quattro mezze figure simboliche degli evangelisti, di cui restano solo l' uomo e il leone (l' aquila è molto danneggiata e il vitello è scomparso); gli archi che sormontano le nicchie son decorati con scene pastorali. Nel mezzo delle quattro pareti erano aperte quattro

---

(1) A. HASELOFF, *I musaici di Casaranello,* in Bollettino d' Arte, 1907, fasc. XII.

(2) GARRUCCI, Storia, IV, tav. 269-70; MÜNTZ, in *Révue Archéologique,* 1883, pag. 16-30; C. STORNAJOLO, in *Atti del II° Congresso internazionale di archeologia cristiana* (1900), Roma, 1902, pag. 269-276; E. BERTAUX, *L' art dans l' Italie Méridionale,* Paris, 1904, pag. 47 e segg.; GALANTE, *I musaici del battistero di Napoli* in *Nuovo Bull. di arch. cristiana,* 1900; AJNALOFF, *Musaici dei secoli IV e V,* Pietroburgo, 1895, pag. 137-149 e 182-83.

finestre, tre delle quali ora sono chiuse, e ai lati di ognuna erano figurati due santi in piedi, con tunica e pallio, portanti corone. La calotta che forma il centro della cupola porta su un fondo turchino cosparso di stelle, la croce aurea monogrammatica, sormontata da una corona tenuta dalla mano divina, e fiancheggiata dalle due lettere A ed Ω.

Dalla cornice decorata di fiori, di vasi, di uccelli, che circonda questo campo centrale, si staccano otto larghe bande pure decorate con festoni uscenti da vasi, che dividono la vôlta in otto scomparti. Ogni scomparto è sormontato da un drappeggio di tende formanti baldacchino, in modo che al disotto rimangono otto campi trapezoidali che portano, in più o meno buono stato di conservazione, le seguenti scene allusive al battesimo: Cristo che dà la legge al principe degli Apostoli; la pesca miracolosa; le Marie al sepolcro; la Samaritana al pozzo; le nozze di Cana.

Dal punto di vista della tecnica i musaici di S. Giovanni in Fonte sono di un grande interesse: essi offrono un miscuglio tra la maniera che si riscontra nei musaici antichi dei pavimenti di Pompei e di Roma, con i passaggi dalle luci alle ombre convenientemente digradati, e la maniera che poi sarà propria dell'età medioevale, con bruschi passaggi dalle tinte tenui alle più cupe. Quanto allo stile, i confronti con le pitture contemporanee delle catacombe non possono essere troppo stretti data la differenza della tecnica; di più i pittori delle catacombe, tutti rivolti al valore simbolico delle loro figurazioni, si limitavano più spesso ad abbozzare e schizzare rapidamente in pochi tratti le figure, mentre nei musaici di necessità i lineamenti vengono ad essere ben netti, le figure quasi ritagliate sui fondi, le pieghe e i contorni fortemente tracciati.

A San Giovanni in Fonte i santi rappresentati ai lati delle finestre, che certamente raffigurano dei martiri napoletani poichè trovano perfetto riscontro in quelli delle catacombe di San Gennaro, sono, tranne quello barbato, un prodotto d'arte puramente locale: la costruzione delle teste è tutta classica, i visi sono larghi e ben modellati, gli

occhi rotondi, le pose corrette. Questo stesso stile pieno di classica serenità, appare nella scena della pesca miracolosa, nella decorazione delle cornici portanti motivi di animali e di piante, e nei simboli degli evangelisti posti nelle nicchie. Invece nella rappresentazione della Samaritana al pozzo, in quella delle nozze di Cana, e nell'altra della *traditio legis*, appaiono caratteri tutti diversi: grandi passaggi non attenuati da luci ad ombre, specialmente nei visi che paiono così segnati da rughe; occhi profondi, incavati; pieghe formate da grossi solchi neri. Il Cristo nella scena della *traditio legis*, col viso che si va restringendo verso il mento, mentre ha un allargamento eccessivo alle tempie, secondo il tipo che troveremo poi consueto in tutta l'arte dei secoli posteriori, non ha niente a che fare con quello della pesca miracolosa, classico, imberbe. In quest'ultima scena è il Cristo dell'arte cimiteriale che appare per l'ultma volta, con uno di quei larghi gesti che sono comuni nell'età primitiva cristiana; nella *traditio legis* siamo invece in presenza di un tipo nuovo, di aspetto quasi barbarico, con il bianco degli occhi fortemente segnato, similissimo a quello che appare nel codice purpureo di Rossano (1). Se guardiamo la testa della Samaritana, anche qui riscontreremo un tipo che, pur derivando dall'arte ellenistica è proprio esclusivamente dell'Egitto e appare di consueto nelle tavolette ad encausto del Fajum e nelle mummie dipinte (2), nelle pitture di Palmira, nelle tavole cristiane del monte Sinai, ora conservante all'Accademia Ecclesiastica di Kieff (3): è il tipo femminile dal viso rotondo, dai capelli scriminati e rilevati, e dai grandi occhi a mandorla, comune in Oriente dopo il IV secolo. Le due figure maschili del miracolo delle nozze di Cana, sono assolu-

---

(1) A. Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense*, Roma, 1907.

(2) A. Muñoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Rome 1906, fig 6.

(3) N. Kondakoff, *Monumenti d'arte cristiana sull'Athos*, Pietroburgo 1902, fig. 52-53, tav. 48-49.

tamente affini a quelle del codice purpureo di Rossano; si muovono nello stesso modo, allo stesso modo sono vestite.

Queste differenze di stile hanno suggerito ad alcuni studiosi che le hanno in parte notate, l'idea che i musaici di San Giovanni in Fonte non appartengano tutti alla stessa età, e si sono attribuiti quelli in cui è più viva la tradizione classica, ad un tempo di molto anteriore agli altri in cui abbiamo notato più chiare le tracce dell'influsso orientale. A noi non pare invece che tra le varie parti dei musaici di San Giovanni in Fonte sia possibile una differenziazione cronologica: le differenze sopra notate si spiegano col fatto che ci troviamo in presenza dell'opera di due gruppi o botteghe di artisti, che diversamente educati, uniscono le loro forze ad un unico scopo: gli uni fedeli alla tradizione ellenistica ancora rigogliosa, gli altri attratti dalla nuova corrente orientale destinata a sostituirsi a quella. Ci troviamo dunque, nel V secolo, a Napoli, in presenza di due correnti artistiche: quella classica ellenistico-romana che manda gli ultimi sprazzi di luce, e quella orientale che le subentra e si impone. Lo stesso miscuglio dello stile classico con quello così detto bizantino, si incontra nei musaici di Capua (1).

La nostra teoria sulle origini dell'arte dell'Italia Meridionale, ha certo bisogno di essere ancora svolta e dimostrata nei suoi particolari; siamo però lieti di notare che essa ha avuto l'approvazione del Kondakov (2). del Bréhier (3), dell'Elbersolt (4), e di altri (5). E l'Haseloff, profondo conoscitore dell'arte dell'Italia Meridionale, ha scritto: « Noi siamo completamente inclinati al principio di accettare l'ipotesi del M. come giusta » (6); e osserva come da tempo egli e lo

---

(1) D. Ajnalov, *Musaici dei secoli IV e V*, Pietroburgo, 1895, pag 149.

(2) Giornale del Ministero della P. Istruzione, Pietroburgo, 1907, febbraio, pag. 413.

(3) *Revue Historique*, 1908, pag. 393

(4) *Revue Archéologique*, 1907, pag. 181.

(5) Si veda O. Wulff, nel *Repertorium für Kunstw.*, 1908, pag. 548

(6) L'Arte, 1907, pag. 471.

Swarzenski avessero accennato alla possibilità che gli elementi siriaci così evidenti nella miniatura carolingia, specialmente nel così detto gruppo di Ada, siano venuti attraverso l'Italia Meridionale (1).

Nel British Museum si conserva un Evangelario (Add. Mr. 5463), che pare sia stato scritto nella badia di S. Vincenzo al Volturno, al tempo dell'abate Attone (739-760), ed ha le tabelle dei canoni ornate alla maniera siriaca; e dall'Italia Meridionale proviene, secondo il Traube, il famoso evangelario cantabrigense (Cambridge, Bibl. del Corpus Christi College) del IX secolo (2). Il famoso evangelario inglese di Lindisfarne, sembra derivato da un modello napoletano (3).

* * *

Come per l'Italia, così anche per gli altri paesi dell'Occidente gl'influssi orientali sull'arte dei primi secoli dell'êra cristiana, si lasciano facilmente accertare. Per la Francia, come è noto, tutti sono d'accordo nel riconoscere gli spiccati motivi orientali della miniatura carolingia; e il Courajod (il grande scienziato francese che per la teoria delle origini orientali dell'arte cristiana è da considerarsi come un precursore), da tempo aveva rilevato i rapporti tra l'ornamentazione dei monumenti merovingi e quelli della Siria (4).

Per la Spagna i monumenti che finora conosciamo sono molto ristretti, ma basta che a quella regione si possa attri-

---

(1) Sauerland u. Haseloff, *Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier*, Trier, 1901, pag. 139; G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei*, Leipzig, 1901, pag. 8.

(2) Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano*, pag. 31; Toesca, *Reliquie d'arte della badia di S. Vincenzo al Volturno*, Bullettino dell'Istituto Storico Italiano, n 25, pag. 5; A. Muñoz, *Le miniature del Chronicon Vulturnense*, ibidem, 1909.

(3) Haseloff ne *l'Arte*, 1907, pag. 471.

(1) L. Covrajod, *Leçons professées à l'école du Louvre*, Paris, 1891, vol. I.

buire con sicurezza il celebre pentateuco miniato del VII secolo che va sotto il nome di Ashburnham (Parigi, Bibl. Nationale, Nouv. acq. lat. 2334) perchè apparisca chiaro come anche qui gli elementi orientali, pervenuti come bene pensa l'Haseloff, attraverso l'arte africana copta e siriaca, sono in prevalenza (1).

* * *

Abbiamo così rapidamente passato in rassegna lo stato attuale della spinosa questione delle origini dell'arte cristiana. In attesa che nuove ricerche e nuove scoperte nei paesi orientali portino maggior luce sui molti punti tuttora oscuri, quale conclusione si può fin da ora ritenere fondata?

Se la teoria che l'arte cristiana universale dal V secolo in poi sia d'origine esclusivamente orientale non si può accettare come dimostrata, un fatto è stato messo in chiaro dalle ricerche di questi ultimi anni: che cioè alla formazione di quell'arte che si credeva di fondamento romano, l'Oriente ellenistico partecipò invece in misura preponderante.

---

(1) Associandoci alle conclusioni dello Strzygowski, e confortati dall'approvazione espressaci epistolarmente da L. Traube, avevamo creduto che il Pentateuco di Ashburnham derivasse dall'Italia Meridionale. L'Haseloff (L'Arte. 1907, pag. 472) ci ha giustamente corretti, ma già noi ci eravamo ripresi associandoci all'opinione del Berger che assegna quel manoscritto alla Spagna. Il confronto con le miniature spagnole posteriori rende questa opinione indiscutibile. Le miniature sono malamente riprodotte in O. VON GEBHARDT, *The miniatures of the Ashburnham Pentateuch,* London, 1883. Si veda per l'origine spagnuola S. BERGER, *Histoire de la Vulgata,* Paris, 1893, pag. 115.

III.

I MUSAICI DI KAHRIÉ GIAMI IN COSTANTINOPOLI

(SEC. XIV)

Costantinopoli vanta nella moschea di Kahriè uno dei più cospicui monumenti dell'arte bizantina; tanto più importante e significativo, in quanto la decorazione musiva che ne forma il pregio principale, appartiene a un'epoca che fu fino ad oggi, sotto il punto di vista artistico, mal compresa e mal giudicata.

Purtroppo il grande rifiorire degli studii intorno all'arte dell'impero d'Oriente non pare sia riuscito finora a far cadere i vecchi pregiudizii e a far abbandonare le vecchie idee, formate non sull'esame diretto dei monumenti, ma su considerazioni d'ordine affatto estraneo.

Dopo che i crociati nel 1205 occuparono e devastarono Costantinopoli, la città rimase per molto tempo in uno stato di grande decadenza; certo molti monumenti andarono in quell'occasione distrutti, e le condizioni politiche ed economiche non potevano permettere alle arti un grande sviluppo; quindi si è detto che dopo il XII secolo l'arte bizantina cadde in assoluta decadenza e si limitò a ripetere gli antichi modelli, ben lontana dal fecondo movimento rinnovatore che cominciava in Occidente. I musaici della chiesa di Chora, l'odierna Kahrié Giami, contrastavano all'evidenza con questa teoria, e non è mancato chi si è dato ogni fatica per spiegare il fenomeno strano di un ciclo di rappresentazioni artistiche così libero ed evoluto in un'epoca di decadenza;

non è mancato chi ignaro delle più elementari conoscienze stilistiche, ha voluto cercare in quei musaici un influsso dell'arte occidentale! Per noi il contrasto non esiste, la contraddizione non c'è; soltanto dobbiamo seguire un metodo tutto opposto a quello fin qui tenuto; dobbiamo cioè esaminare le opere d'arte prodotte dall'Oriente nel secolo XIV, e quindi giungere alla conclusione che da quell'esame ci verrà consigliata.

E se studiando la meravigliosa decorazione della chiesa di Chora, vi riscontreremo elementi proprii del secolo decimoquarto, dovremo pensare che anche in Oriente cominciò in quel tempo un nuovo rinascimento artistico, che le vicende politiche dovevano purtroppo arrestare.

Dei musaici di Kahriè, poco noti fino a qualche tempo fa, possediamo finalmente una degna illustrazione, accompagnata da ottime tavole illustrative, dovuta al benemerito Istituto Archeologico Russo di Costantinopoli, nella quale però la parte stilistica non è sufficientemente svolta (1). L'antico studio del Kondakov (2), sebbene sia il solo condotto dal punto di vista artistico, giunge a tali conclusioni che oggi non si possono più seguire. L'articolo brillante del Diehl, consacra una piccola parte all'analisi dello stile, ma pure contiene qualche osservazione assai giusta (3).

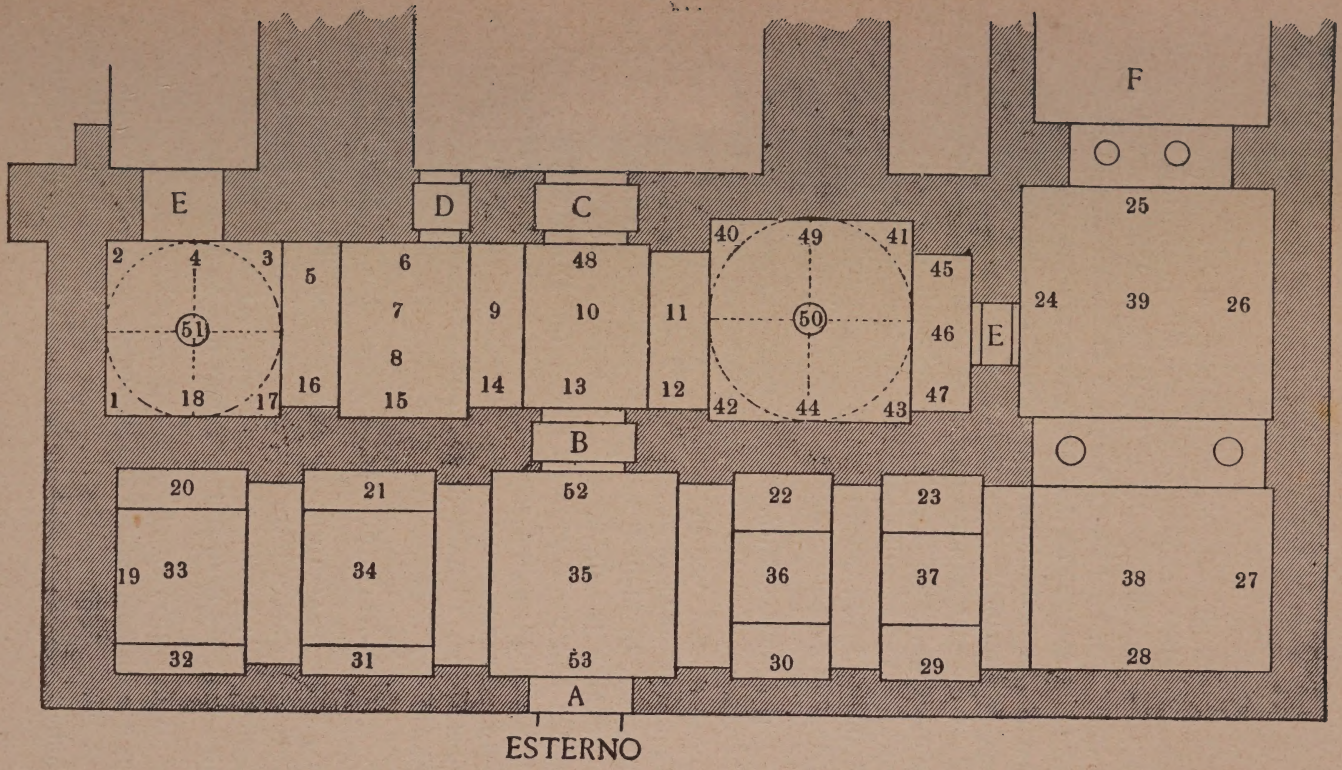
Noi vogliamo in questo breve studio riassumere le ultime conclusioni sull'importante ciclo musivo, ed esporre alcune osservazioni di carattere artistico, da noi fatte nell'autunno del 1905, studiando quasi quotidianamente sul posto, per circa un mese, i musaici di Kahriè.

---

(1) Th. Schmidt, *Kachrié-Djami, I. Storia del convento di Chora, Architettura della moschea, Musaici del nartex.* Notizie dell'Ist. Arch. Russo di Costantinopoli. IX, Sofia, 1906. Pag. IX, 306 (in russo). *Album.* Notizie, ecc. XI, 1906 (con 92 tavole).

(2) N. Kondakov, *I musaici di Kahrié Giamisi,* Odessa, 1881.

(3) Ch. Diehl, *Les mosaïques de Kahrié-Djami,* Gazette des Beaux-Arts, 1904-05 (Riprodotto in *Etudes byzantines,* 1905).



Costantinopoli, Pianta dei nartici di Kahrié Giami.

* * *

I musaici della chiesa di Chora, cioè « *della campagna* » denominazione che corrisponde all'appellativo « *fuori le mura* », che hanno alcune basiliche di Roma, ornano le due gallerie o nartici che precedono la chiesa stessa. Tanto per farci un'idea esatta della loro disposizione, diamo qui unita una pianta delle gallerie coi numeri corrispondenti alle varie rappresentazioni.

I musaici rappresentano le storie della vita della Madonna seguite da quelle dei miracoli di Cristo. La prima storia si trova nell'estremità a sinistra del nartex interno: cominciando da questo punto, ecco la lista delle rappresentazioni sacre nell'ordine secondo cui è necessario osservarle:

1. (PENNACCHIO). *Il sommo sacerdote nel tempio.* — L'ambiente è molto ricco; ai due lati si elevano case con colonnati, nel centro il tabernacolo con cupola violetta, chiuso da un'imposta su cui è figurata la croce. Avanti all'altare, in piedi il venerando sacerdote dalla lunga barba, indossando la tunica e la lucerna rossa, sta con le mani aperte. Nel pennacchio di contro, (n.° 2) c'era certamente la rappresentazione del sacerdote che respinge Gioacchino dal tempio, o forse del solo Gioacchino che si allontana: in questo caso i musaici dei due pennacchi formavano una sola scena.

2. (PENNACCHIO). Musaico distrutto.

3. (PENNACCHIO). *Gioocchino prega tra i pastori.* — Gioacchino sta a terra e la sua figura spicca su un fondo di foglie verdi; porta nimbo d'oro. Ai due lati s'innalzano montagne, da destra si avanzano due pastori.

4. (LUNETTA). *Anna prega nel giardino.* — A sinistra una ricchissima casa a cui si accede per una scala marmorea. Nel giardino, sui cui alberi nidificano gli uccelli, Anna nimbata alza le braccia verso l'angelo che arriva annunziando

da destra; in basso una bella fontana marmorea in cui scorre l'acqua.

5. (Arco). *L'incontro di Gioacchino e di Anna* che si abbracciano innanzi alla porta. La scena, a causa della ristrettezza dello spazio, è semplicissima, e nessuna figura secondaria assiste all'incontro, d'ordinario così animato.

6. (Lunetta). *La nascita della Vergine.* — La parte sinistra del musaico in cui è figurata Anna sul letto, assistita da una donna, è molto guasta. A destra le donne preparano i cibi una seduta tiene sulle ginocchia la neonata innanzi a un bacino in cui un'altra versa dell'acqua. Da una porta Gioacchino nimbato guarda nell'interno.

7. (Volta). *La Vergine carezzata dai genitori.* — In un ambiente chiuso siedono nel mezzo su un lungo banco Gioacchino ed Anna che tengono tra loro sulle braccia la bambinetta, carezzandola amorosamente.

8. (Volta). *La Vergine benedetta dai sacerdoti.* — Tre venerandi sacerdoti seduti a mensa levano la destra a benedire la piccola Maria portata sulle braccia dal padre.

9. (Arco). *La Vergine fa i sette passi.* — Anna siede a destra in un ambiente chiuso, come un cortile, limitato da un'alta costruzione che si eleva sul fondo; e tende le mani alla piccola Maria che si avanza verso di lei con le braccia protese. Dietro alla bambina sta una figura muliebre che chinata su di lei ne accompagna e guida i movimenti col gesto: è nna figura simbolica come indica anche il mantello che le vola ad arco al disopra del capo, motivo caratteristico nelle personificazioni femminili della danza, della notte, delle montagne, e che si trova nell'arte bizantina, specialmente nelle miniature, fino dall'VIII-IX secolo, ed è di origine ellenistica.

10. (Volta). *La presentazione della Vergine al tempio.* — Nel tempio il vecchio sacerdote Zaccaria accoglie la piccola Maria che si avanza seguita dai genitori: ai due lati le ver-

gini ebree portano le fiaccole accese. Questa seconda parte della storia è ignota all'arte occidentale: in Oriente la si trova ad esempio nelle miniature che illustrano le omilie del monaco Giacomo (codici vaticano gr. 1162, e parigino gr. 1208) del X-XI secolo, ad illustrazione delle parole di Gioacchino: « Convochiamo le vergini senza macchia degli Ebrei, e che ciascuna porti la sua fiaccola ».

11. (ARCO). *Maria nel tempio nutrita dall'angelo.*

12. (ARCO). *Maria impara nel tempio.* — La scena è guastissima e non rimane che la parte superiore della facciata del tempio.

13. (LUNETTA). *Maria nel tempio riceve la porpora.* — (Tav. XV). Scena piena di classico sapore. Le fanciulle che stanno a destra in piedi, avvolte in lunghe tuniche e manti. sembrano tratte dall'antichità ellenistica e ricordano assai da vicino le personificazioni della Sapienza e della Profezia, quali si vedono nei salterii (es. codice vaticano, pal. gr. 381), coi lunghi capelli cinti da bianco nastro.

14. (ARCO). *Il sacerdote prega innanzi alle verghe.* — Sull'altare stanno le verghe dei pretendenti; Zaccaria prega inginocchiato, perchè si manifesti la volontà di Dio.

15. (LUNETTA). *La Vergine consegnata a Giuseppe.* — A sinistra, innanzi all'altare, sta il sommo sacerdote che tiene una mano sul capo di Maria, e con l'altra porge la verga fiorita a Giuseppe. Dietro a questi c'è la turba dei pretendenti.

16. (ARCO). *Giuseppe conduce la Vergine alla sua casa.* — Nel fondo il sontuoso ingresso del tempio; innanzi Giuseppe, insieme con un servo, e seguito dalla piccola Maria, s'incammina verso destra.

17. (PENNACCHIO). *L'annunciazione al pozzo.* — Maria sta per attingere l'acqua dal pozzo con un vaso d'oro, e si volge in atto di meraviglia all'angelo annunziante che scende dall'alto.

18. (Lunetta). *Giuseppe rimprovera Maria.* — A destra Giuseppe rimprovera Maria; a sinistra l'abbandona nella casa.

Passiamo ora nell'exonartex, all'angolo sinistro, dove continuano le storie:

19. (Lunetta). *Sogno di Giuseppe; viaggio a Betleem.* — (Tav. XVI). A sinistra Giuseppe dorme; l'angelo gli appare e gli parla. A destra Maria sul cavallo e Giuseppe a piedi preceduti da un servo si allontanano da Nazaret. Nel mezzo una terza scena: la visita di Maria ad Elisabetta.

20. (Lunetta). *Il censimento.* — Giuseppe e Maria appaiono innanzi al magistrato, e un officiale segna il loro nome.

21. (Lunetta). *La nascita di Cristo.* — Concepita secondo la tradizionale disposizione iconografica bizantina, e come tutti questi musaici di Kahrié, composta di elementi disparatissimi creati in tempi diversi e messi a profitto molto abilmente. Nel centro la Madonna stesa sul suo letto a forma di sacco, e vicino la mangiatoia col Bambino, avanti alla quale stanno il bue e l'asino; a sinistra, in basso, le donne lavano il neonato; a destra siede Giuseppe; in alto un angelo annunzia l'evento ai pastori.

22. (Lunetta). *L'arrivo dei Re Magi.* — Da sinistra vengono i tre re a cavallo, guidati dalla stella. A destra, in una seconda scena son figurati innanzi ad Erode.

23. (Lunetta). *Erode convoca gli scribi per sapere dove è nato il Cristo.* — Il musaico essendo caduto, non si vede più che la figura di Erode seduto e del soldato armato che gli è vicino.

24. (Lunetta). Musaico scomparso, che doveva rappresentare l'*adorazione dei Magi.*

25. (Lunetta). *I Magi tornano da Betleem.* — Sussiste solo la figura di uno dei Magi a cavallo.

26. (LUNETTA). *La fuga in Egitto.* — La scena è quasi tutta distrutta; soltanto si vede a destra in basso la rappresentazione della città, e a sinistra le zampe del quadrupede su cui doveva star la Madonna, e le gambe del servo che accompagnava la sacra famiglia,

27. (LUNETTA). *Erode ordina la strage degli innocenti.* A sinistra siede il re sul trono; a destra i soldati armati si slanciano alla strage.

28. (LUNETTA). *La strage degli innoceuti.* — La parte centrale della composizione è scomparsa; ai due lati vedonsi i soldati di Erode che tolgono i bambini alle madri fuggenti, e li uccidono. La scena che dovrebbe essere agitata è invece freddissima e povera di movimento.

29. (LUNETTA). *Il pianto delle madri.* — Tutta la parte sinistra della composizione manca. A destra vedonsi raccolte le madri derelitte addossate le une alle altre sedute in terra, col viso chinato e poggiato alle mani. Una di esse ha teneramente raccolto il cadaverino del figliuolo.

30. (LUNETTA). *Elisabetta inseguita da un soldato.* — Elisabetta col bambino si è rifugiata in una grotta; da destra viene correndo un soldato con la spada sguainata.

31. (LUNETTA). *La sacra famiglia verso Nazaret.* — A sinistra Giuseppe dorme e l'angelo gli apparisce; nel mezzo la sacra famiglia in cammino verso la città di Nazaret che appare a destra.

32. (LUNETTA). *Viaggio verso Gerusalemme.* — Verso la città che appare a destra, si avanzano Giuseppe, Gesù e Maria con due altre persone, forse due servi.

33. (CUPOLA). Musaici scomparsi.

34. (CUPOLA). *Il battesimo di Cristo, e le tentazioni del demonio.* — Composizioni guaste, e molto affollate.

35. (CUPOLA). *Miracoli di Cristo alle nozze di Canaan,* la trasformazione dell'acqua in vino, ecc.

36. (Cupola). Frammenti.

37. (Cupola). Frammenti.

38. (Cupola). Quattro rappresentazioni: *Cristo e la samaritana al pozzo; guarigione del paralitico; guarigione di un miracolo* non bene riconoscibile.

39. (Cupola). Frammenti di musaici non riconoscibili.

40. (Pennacchio). *Cristo guarisce la suocera di Pietro.*

41. (Pennacchio), *Cristo guarisce l'emorroissa.*

42. (Pennacchio). *Cristo guarisce i due ciechi.*

43. (Pennacchio). *Cristo guarisce il cieco e il sordomuto.*

44. (Lunetta). *Cristo guarisce gl' infermi.*

45. (Arco). *Cristo guarisce l'uomo dalla mano secca.*

46. (Lunetta). *Miracolo di Cristo.*

47. (Arco). *Cristo guarisce il lebbroso.*

48. (Lunetta sulla porta d'ingresso alla chiesa) — *Teodoro Metochita presenta a Cristo un modello della chiesa di Chora* da lui fatta restaurare.

49. (Grande lunetta). *La Madonna prega Cristo.* (Deesis),

50. (Cupola). Nel centro busto di *Cristo;* intorno *personaggi del Vecchio Testamento e profeti.*

51. (Cupola). Nel centro la *Madonna col Bambino;* intorno *personaggi del Vecchio Testamento e profeti.*

Ai due lati della porta d'ingresso i *due apostoli Pietro e Paolo.*

Passando ora nell'exonartex, sulla porta che mette all'esonartex:

52. (Lunetta) *Busto di Cristo benedicente* con l'iscrizione: Ἰησοῦς Χριστός ἡ Χώρα τῶν Ζώντων.

53. (LUNETTA). *Medaglione con la Madonna e ai lati due angeli.*

Sempre nell'exonartex, negli archi che dividono le cupole, sono le figure dei Santi Andronico, Taraco, ed altri non riconoscibili perchè guasti, e senza le iscrizioni. Sopra le lunette che stanno ai due lati, in tanti medaglioni posti lungo il girar della volta, vi sono i busti dei santi: Mardario. Eustrazio, Eugenio, Oreste, Filemone, Leucio, Agatonico, Tirso, Apollonio, Mena, Vittore, Vincenzo, Elpideforo, ecc.

Nell'interno della Chiesa sotto imposte di legno stanno le due figure della Madonna e del Cristo, in cattivo stato di conservazione,

* * *

Come abbiam visto, il musaico che orna il timpano della porta che dal secondo nartex mette nella chiesa, rappresenta il Cristo in trono e avanti a lui inginocchiato un uomo vestito di ricchissimo costume, Il quale presenta un piccolo modello di chiesa: il personaggio è dunque colui che ha fatto restaurare la chiesa, e un' iscrizione collocata sul musaico stesso ci dice infatti il suo nome: « *Il fondatore, il logoteta della cassa centrate Teodoro Metochita* ». Intorno a questo personaggio abbiamo molte notizie storiche (1); ministro e favorito di Andronico II, filosofo e poeta, ci è dipinto dai contemporanei come una « biblioteca vivente » come il « santuario della filosofia e dell'eloquenza. »

La chiesa e il convento di Chora costruiti prima del V secolo e più volte restaurati, furono l'oggetto della pietosa cura del possente ministro di Andronico II, che probabilmente li fece ricostruire e decorare nel momento più felice della sua carriera politica, cioè tra il 1310 e il 1320 circa. La chiesa di Chora era vicina al palazzo del Metochita, ed

---

(1) Cfr. DIEHL, e SCHMIDT, op. cit.

egli vi si recava spesso a pregare, vegliava all'ordine amministrativo del monastero, arricchiva la biblioteca, e nei suoi poemi la ricorda spesso con amore e sollecitudine. Egli sperava che la grande opera d'arte da lui fatta creare gli assicurasse una rinomanza gloriosa presso i posteri; e certo la bella decorazione musiva della Kahrié è monumento che attesta per sempre la generosità e la saggia munificenza del donatore.

Ma i musaici di Kahrié appartengono veramente tutti al tempo del Metochita? Qualche studioso lo ha messo in dubbio; secondo il Kondakov sarebbero di epoca più antica tutte o quasi le composizioni con le storie del vangelo, e del tempo del Metochita non si avrebbero che il musaico sul timpano, la grande Deesis, gli apostoli Pietro e Paolo ai lati della porta, e le cue cupole dell'esonartex: tutto il resto dovrebbe rimontare al secolo XII. Ma se da un primo sguardo generale alle composizioni coi fatti della Vergine e del Cristo si può avere l'impressione ch'esse siano di un periodo artistico anteriore al XIV secole, un esame più accurato dei dettagli ci persuade subito del contrario. In molte scene, anche ammettiamolo nella maggior parte, le linee iconografiche sono ancora le antiche, son le stesse dei musaici del XII secolo quali si vedono nel monastero di Daphni presso Atene e altrove, ma tutti i particolari delle architetture, del costume, del paesaggio sono essenzialmente diversi. E le figure non sono di proporzioni regolari come a Daphni, ma son tutte straordinariamente allungate; le pieghe delle vesti mosse e agitate quali non si riscontrano anteriormente al XIV secolo; i colori quasi mai decisi e di un solo tono, ma cangianti sempre di due e tre gradi diversi. I vecchi hanno la barba allungata, gonfia intorno al mento e a punta nell'estremità, come si vede nell'arte bizantina tarda, fino anche al XVIII secolo, ma non in periodi anteriori; le vesti hanno pieghe che si addentrano profondamente nella stoffa, mentre le parti sporgenti sono lumeggiate vivissimamente in bianco; i visi sono allungati e senza carattere ben delineato. Nella scena della consegna della Vergine a Giuseppe (15),

ad esempio, tutto il gruppo dei pretendenti nella parte destra ha le caratteristiche ora accennate; ineguaglianza nel colore delle diverse parti delle vesti, vivissime lumeggiature bianche, figure allungate oltremisura, teste piccole in proporzione del corpo; così nel musaico con la rappresentazione di Erode che ordina la strage degli innocenti, le figure dei guerrieri sono pure lunghissime. Ma accanto a questi particolari altri ve ne sono che derivano da tempi più antichi, e che abbiamo già rilevato nella breve descrizione generale dei musaici.

Le differenze che si possono stabilire tra i musaici di Kahrié Giami non sono cronologiche; tutti appartengono indubbiamente al XIV secolo, ma com'è naturale la decorazione della chiesa non potè esser opera di un solo artista, ed è strano che finora nessuno abbia rilevato le diversità di stile tra i musaici, derivanti dalla diversità di mano degli artefici. Le condizioni non buone in cui oggi i musaici si trovano, specialmente quelli dell'exonartex ancora coperti da un sottile strato di stucco che li copre come d'un velo bianco e smorza ed altera quindi i toni dei colori, impediscono di fare con esattezza una giusta classificazione e distinzione tra gli uni e gli altri, che serve bene in questo caso a spiegare la diversità dello stile. Ma è certo e chiaramente riconoscibile, ad esempio, che la decorazione delle due cupole dell'esonartex spetta a una artista o a un gruppo d'artisti che non hanno nulla a che fare con gli altri a cui appartengono le scene inferiori con i fatti della vita della Madonna: nelle cupole i colori sono vivacissimi, mentre negli altri son sempre temperati; abbondano il rosso e il verdino chiaro; i contorni dei visi sono fortemente ombreggiati; tanti sono insomma i caratteri di epoca tarda che con difficoltà si riesce a ritenerli contemporanei al resto della decorazione della chiesa.

Se le figure dei profeti che son rappresentate sulle costole delle cupole si confrontano con quelle che ornano la cupola della nave destra nella moschea di Fethijé, già chiesa della Pammakaristos (secolo XII), si noterà l'enorme diffe-

renza di stile che corre tra le une e le altre. Distinti dagli altri musaici, e formanti un gruppo a sè, sono pure i quadri dell'exonartex con le storie di Pilato che ordina il massacro, della strage degli innocenti, e del pianto delle madri; meno corretti di forma, con colori più bassi, tra i quali abbonda il rosso vinoso. Le storie della parte sinistra dell'exonartex ci sembrano poi ancora di un'altra maniera, più elegante dell'ultima della strage degli innocenti, ma meno classica di quella delle prime scene del secondo nartex. Un esame minuzioso delle varie composizioni e della tecnica, potrà meglio rilevare le differenze di mani.

Sebbene molti caratteri secondarii manifestino nei nostri musaici un'epoca tarda, lontana dalla più fiorenti età dell'arte bizantina, tuttavia le composizioni sono ancora vigorose e vivaci; se manca l'espressione degli effetti, e i visi sono in generale poco significativi, l'armonia e l'effetto generale sono benissimo ottenuti: insomma in tutto il ciclo delle rappresentazioni musive si rivela un'arte ancora potente, sicura dei suoi mezzi, e rigogliosa, non impoverita e decadente.

* * *

Vediamo ora quali siano le conclusioni dello Schmidt. Tutta la prima parte del suo poderoso lavoro, che si riferisce alla storia del convento di Chora, non interessa la nostra ricerca, se non per quel punto che riguarda Teodoro Metochita: questi migliorò le condizioni architettoniche del tempio e del convento, e fece ornare di musaici i due nartici, e di pitture il refettorio.

La seconda parte del libro è dedicata all'architettura; lo Schmidt determina in essa le varie epoche delle diverse costruzioni raggruppate in Kahrié Giami, e conclude che i nartici possono essere del tempo di Isacco Conneno (principio del sec. XII), ma che ciò non implica la contemporaneità dei musaici. Questi sono certo tutti del tempo del Metochita, e l'analisi iconografica li dimostra chiaramente come opera del sec. XIII-XIV; di quelle composizioni noi troviamo

i modelli in epoche anteriori, perchè quanto al concepimento rimontano al IX secolo. Secondo lo Schmidt i musaici dell'esonartex sarebbero copie degli affreschi con cui l'abate Michele Sincello verso la fine del periodo degli iconoclasti, fece ornare l'oratorio di Chora, da lui costruito. Ma chi può dire se ciò sia vero? A noi non pare che i musaici di Kahrié derivino così direttamente, come sarebbe il caso di copie, da un esemplare più antico; come tutta l'arte del secolo XIV essi ritengono motivi di epoche anteriori, ma niente più. I pretesi influssi siriaci, così chiari per lo Strzygowski nei musaici di Kahrié (1), non ci appaiono tanto evidenti, o per lo meno non più forti che negli altri monumenti figurati orientali del secolo XIV. E le numerose personificazioni allegoriche che si vedono a Kahrié, indicano piuttosto il ricordo di modelli ellenistici.

I musaici dell'exonartex derivano secondo lo Schmidt, da un evangelario miniato; ipotesi molto verosimile, e che può del resto avanzarsi per tutte le rappresentazioni monumentali bizantine di fatti del vangelo.

* * *

Non v'ha dubbio dunque che i musaici di Kahrié appartengano tutti al secolo XIV: come conciliare questo fatto con l'idea generalmente ammessa, che quel secolo segni la decadenza dell'arte bizantina?

È che quest'idea non si è formata sull'esame dei monumenti, oppure deriva dallo studio di una parte di essi molto limitata. Chi esamini ad esempio lo svolgimento della miniatura bizantina dal secolo X in poi, riconoscerà certamente nel XIII secolo la decadenza artistica; ma presto si forma una corrente nuova che nel secolo XIV diviene addirittura rigogliosa. Per esempio, il manoscritto greco n. 1242 della Biblioteca Nazionale di Parigi, dipinto per Giovanni Canta-

(1) J. Stryzgowskri, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters*, pag. 135.

cuzeno imperatore, che il Diehl ricorda per esempio di bellezza artistica, è veramente un capolavoro, dell'arte bizantina, ispirato da tipi monumentali. Già le grandi dimensioni del manoscritto (0, 33 × 0, 24) fanno sembrare piuttosto quadri che miniature, le composizioni che vi son dipinte; la trasfigurazione di Cristo sul monte (f. 92^{v}) è condotta con tale sapienza della forma, veritá e giustezza di movimento, compostezza di linee, che vien fatto di domandarsi se l'Occidente avesse raggiunto in quel tempo un simile grado di bellezza. Sul monte s'innalza la figura ispirata del Cristo, col capo alzato verso l'alto; ai due lati sui culmini di altre due montagne stanno Elia e Mosè; tutti vestono abiti di colori chiari, e in genere in tutta la miniatura predominano l'azzurro, il turchino, il cenerino, colori bene adatti a una scena tutta luce e candore. Così negli altri quadri del manoscritto (f. 5^{v}; 93; 123^{v}), tutto è solido, ben costruito, elegante. La tendenza di queste miniature è però diversa da quella che si rivela nei musaici di Kahrié Giamlssi: non c'è la ricerca dei motivi antichi ellenistici, ma lo studio diretto sul vero.

L'arte bizantina nel XIV secolo, tanto al principio, come dimostrano i musaici costantinopolitani, tanto verso la fine, come lo prova il manoscritto parigino (a. 1370-1375); non ripeteva gli antichi modelli senza animarli di vita nuova, ma cercava per diverse vie di rinnovarsi sullo studio dell'antico e del vero.

Già abbiamo veduto nel secondo studio di questo volume, come a proposito delle miniature di un salterio serbo del principio del secolo XV, il Millet abbia bene messo in rilievo le grandi innovazioni iconografiche avvenute nel secolo decimoquarto nell'arte bizantina.

« Il secolo XIV, egli scrive, fu un periodo fecondo: la restaurazione dell'impero per opera dei Paleologi, l'espansione della potenza serba sotto Milutin e Dusan, e al tempo stesso il progresso della scienza e dell'umanesimo, e l'attività della Chiesa, fecero nascere un'arte più libera e più pittoresca, un'iconografia più complessa, che quelle dei secoli

anteriori. Quest'arte ha lasciato in Serbia, in Macedonia e in Laconia, numerosi monumenti, in gran parte ancora inediti » (1).

Che le arti nella capitale orientale non fossero decadute nel XIV secolo, lo attestano non solo i monumenti, ma un gran numero di testimonianze e di descrizioni di opere artistiche, tramandateci dagli scrittori del tempo. Alla fine del XIII secolo e al principio del XIV troviamo, ad esempio, numerosissime descrizioni di opere d'arte in un poeta vissuto a Costantinopoli tra il 1275 e il 1345, presso la corte imperiale: Manuel Philes. Certo il poeta non ha grandi pregi nè di stile nè di pensiero; spesso riesce oscuro, involuto nella forma, troppo si compiace delle antitesi e dei giuochi di parole: nei concetti è uniforme (2). Ma in compenso fornisce una quantità di notizie sulla corte, in cui era a contatto coi più noti personaggi del tempo, e sugli avvenimenti storici; le sue poesie riguardano le scienze naturali, la storia, la religione, ma nel maggior numero son dirette ad opere d'arte, pitture, sculture, musaici, medaglie, gemme, miniature, così da formare tutta un'intera collezione in cui si può dire che ogni ramo delle arti figurative è rappresentato. Di ogni oggetto il poeta dà una descrizione talvolta sommaria, ma talora molto dettagliata, e spesso determina il luogo in cui si trova e la persona a cui appartiene e il nome dell'artista; ed è così grande il numero delle opere ricordate e la varietà delle rappresentazioni, che testimoniano di una vita artistica fiorente e feconda: quella da cui usciva la bella decorazione dei musaici di Kahrié.

Per spiegare il fenomeno apparente della rigogliosa bellezza dei musaici di Kahriè Giamissi, in un periodo di decadenza, non è mancato chi ha espresso un'ipotesi così assurda

---

(1) Gabriel Millet, *Byzance et non l'Orient*, Revue Archéologique, 1908, pag. 171-189.

(2) Cfr. A. Muñoz, *Descrizioni di opere d'arte in un poeta bizantino del secolo XIV. (Manuel Philes)*. Repertorium für Kunstwissenschaft, 1904.

che ci meravigliamo che qualcuno, e tra altri il Diehl, abbia potuto, sia pure per confutarla, prenderla in considerazione per un momento: l'ipotesi è che i musaici della chiesa di Chora siano opera non di maestri bizantini, ma di artefici occidentaii. Noi abbiamo già rilevato come tutti i motivi che li compongono sono invece schiettamente orientali, molti creati nell'antichità ellenistica, altri sorti nel tempo bizantino, tutti riuniti insieme al principio del XIV secolo quando l'Oriente come l'Occidente cominciavano a volgersi all'antico. I caratteri dei musaici di Kahrié sono così schiettamente, così essenzialmente bizantini, che per attribuirli ad artisti occidentali, bisogna non aver conoscenza alcuna dello stile artistico; e non sono necessarii confronti per dimostrarlo. Tuttavia per la storia dell'arte il confrontare le rappresentazioni dei musaici di Costantinopoli con quelle contemporanee dei paesi occidentali, è di grande interesse; e per l'Italia in special modo; vogliamo quindi dare una parte un po' estesa a un tale esame comparativo, che non mancherà di suggerirci importanti osservazioni sulla storia dell'arte nostra nel Trecento. Se pensiamo all'arte del principio del secolo XIV in Italia, un gran nome ci vien subito in mente, quello di Giotto; e nel nostro caso più che mai interessante è il confronto tra i musaici di Costantinopoli, e le opere del grande maestro toscano, in quanto di quest'ultimo esiste a Padova nella chiesa di S. Maria dell'Arena una serie di affreschi che rappresentano gli stessi soggetti dei musaici di Kahrié. La chiesa dell'Arena di Padova fu eretta circa tra gli anni 1303 e 1306, come risulta dalla testimonianza di un'iscrizione oggi perduta; le pitture a fresco che ne decorano tutte le pareti eseguite dunque dopo il 1303, ci mostrano Giotto ancora nelle sue prime manifestazioni; sono il primo poema sacro uscito dal pennello del contemporaneo di Dante; prima ancora delle composizioni di Assisi (1). Vi son

(1) A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, fig. 264-297, pag. 306-407

rappresentati i fatti della vita della Madonna alla quale il tempio era dedicato, preceduti come a Kahrié Giami dalle storie di Gioacchino e di Anna. Ma le differenze tra i mosaici bizantini e gli affreschi di Padova sono grandissime: se le linee iconografiche sono in molti casi le stesse, la maniera di concepir le figure, di adattarle negli ambienti e di segnarle nello spazio; i gesti, i costumi, le architetture, sono diversi. Il *momento artistico* in cui le due opere furono create è assolutamente diverso: a Kahriè Giami vediamo un'arte sapiente che accumula l'esperienza e le creazioni di dieci secoli, che si vale di tutti i motivi dei periodi anteriori unendoli e collegandoli con quelli nuovi; che distribuisce con sicurezza le figure nel quadro, e ricca e fastosa le veste d'oro e di porpora, le colloca in ambienti sontuosi tra costruzioni di marmi lucenti dei più bei colori, tra la ricca vegetazione, tra le stoffe e i drappi.

A Padova invece è l'arte ancora bambina, incerta, ingenua, che muove i primi passi alla ricerca della vita, e che si vale di pochi elementi per formare il fondo su cui i suoi personaggi timidamente si muovono.

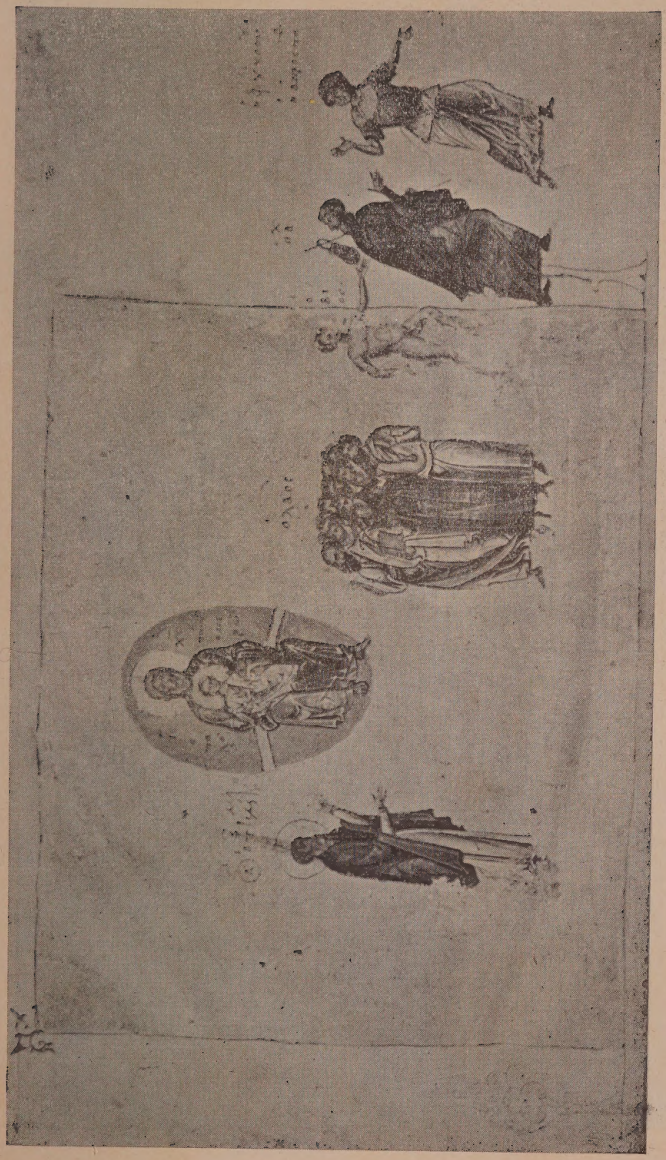
A Kahrié Giami la preoccupazione principale degli artisti è quella dell'insieme della composizione, dell'effetto generale, dell'armonia del tutto; a S. Maria dell'Arena Giotto si studia invece di raggiungere quello che è il fine di ogni arte che nasce: l'espressione dei sentimenti. Tutto il suo sforzo, tutta la sua *potenzialità* Giotto la mette nel volto delle sue figure che veramente sembrano parlare, commuoversi, sorridere, piangere. I musaicisti greci che di sforzi non hanno bisogno, ma son padroni di un'arte che già da tempo ha raggiunto la finalità prima dell'espressione e della vita, si danno ora ad altre ricerche; si studiano di elaborare i motivi ornamentali, gli accessorii, i dettagli secondarii; sfoggiano in ricchezza di colori, in variazioni di tinte, in armonie di luce. Ma come siamo lontani dalla decadenza in cui dovrebbe trovarsi, secondo certe teorie, l'arte bizantina del XIV secolo!; e come ancora, malgrado la povertà del-

l'espressione, i gesti e i movimenti sono sicuri ed eleganti, le linee corrette, le composizioni armoniche!

Abbiamo detto che in fondo la *trama* iconografica degli affreschi di Padova non differisce, tranne qualche caso, da quella dei musaici costantinopolitani: Giotto animò di vita le scene sacre ma non poteva crearne di nuove, rinunciando a un tratto a quelle lungamente elaboratesi nei secoli nell'arte cristiana, come non lo poterono fino agl'inizii del Cinquecento i grandi maestri italiani e stranieri. Se confrontiamo per esempio l'affresco di Giotto rappresentante la fuga in Egitto, con le scene di Kahrié dei viaggi a Betleem e a Gerusalemme, non potremo a meno di notare le somiglianze della concezione e di qualche particolare; e lo stesso si può dire esaminando una ad una le varie rappresentazioni. Queste somiglianze sono naturali, perchè tanto gli artisti greci quanto il grande innovatore toscano seguivano gli stessi modelli nati in Oriente e trasmessi fin dall'antico all'arte occidentale.

Quei modelli antichi Giotto riprese, mutò, animò di vita; li trasmise al secolo successivo in cui i quattrocentisti italiani li vestirono delle più squisite forme; l'Oriente avrebbe certamente seguito per suo conto, lo stesso naturale cammino. Ma ogni giorno più la vita artistica si restringeva e incontrava difficoltà; la sicurezza dell'impero era minacciata dai musulmani, che conquistavano l'Asia Minore, giungevano a Gallipoli e ad altri punti dell'Ellesponto, s'impadronivano della Grecia e dei Balcani. Costretta in tal modo a vivere in un ambiente ristretto, limitato quasi alla sola capitale, l'arte bizantina non poteva svolgersi e muoversi liberamente: i suoi movimenti erano inceppati e ostacolati, finchè l'arrestò del tutto la spada fiammante di Maometto II.

TAVOLE



Roma, Biblioteca Vaticana. (Codice greco 394) Il monaco fugge la « Vita ».

Roma, Biblioteca Vaticana (Codice greco 394) — Il monaco e la « Vita ».

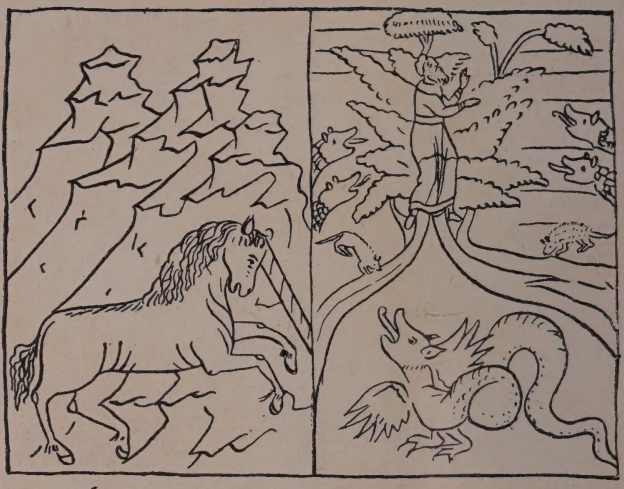
Torcello, Duomo. — Bassorilievo con l'allegoria della « Vita ».

Torcello, Museo dell' Estuario
Frammento del rilievo con l' allegoria della « Vita »

Costantinopoli, Museo Imperiale Ottomano. — Rilievo con l'allegoria della « Vita ».

Cairo, Museo. — Bassorilievo con l'allegoria del Kairos.

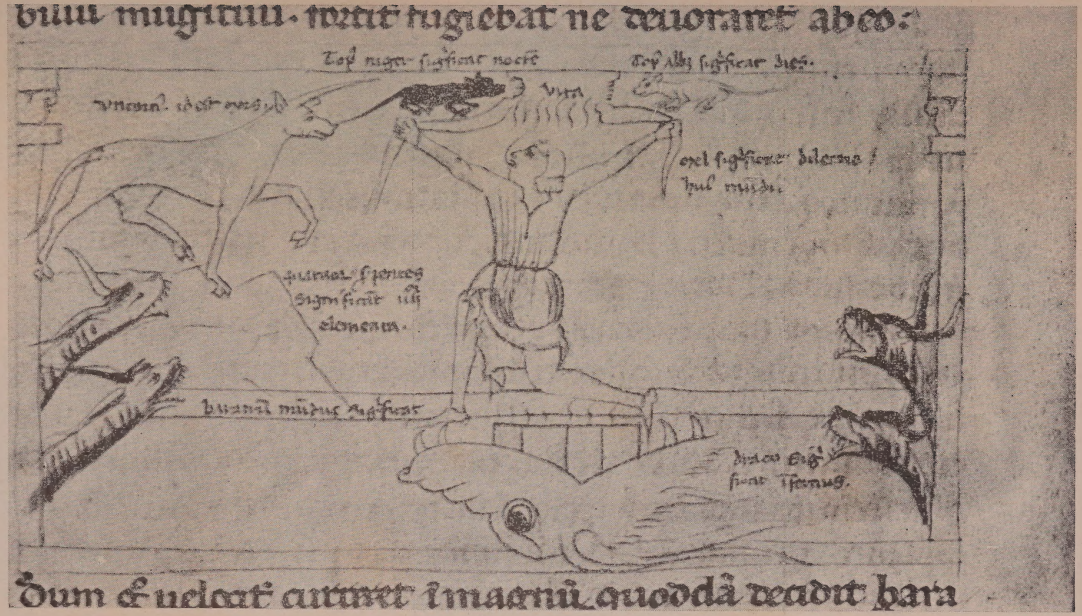
Parigi, Biblioteca Nazionale .— (Codice greco 1128) La parabola dell' « albero della vita ».



Pietroburgo, Biblioteca degli Amatori della antica letteratura.
Disegno di codice con « L'albero della vita ».

Roma, Biblioteca Vaticana. — Salterio (Barb. gr. 372) « L'albero della vita ».

Pietroburgo, Biblioteca Pubblica.
Salterio dell'anno 1485. « L'albero della vita »



Roma, Biblioteca Vaticana (Cod. Ottoboni lat. 269) — Parabola della « Vita »

TAV. XI.

Parigi, Biblioteca Nazionale (Cod. Ital. 665).
La parabola della « Vita »

Parma, Battistero. — L'albero della vita.

Venezia, San Marco. — L' albero della vita.

Costantinopoli, Kahrié Giami — Maria riceve la porpora.

Costantinopoli, Kahrié Giami. — Sogno di Giuseppe — Viaggio a Betleem.

INDICE

INDICE

I. — Le rappresentazioni allegoriche della « Vita » nell'arte medioevale . . . . . Pag. 1

II. — Origini e svolgimento dell'arte cristiana nei primi secoli, secondo gli studii recenti . . . . . » 47

III. — I musaici di Kahrié Giami in Costantinopoli . . » 93

Tavole . . . . . » 115

Alcuni dei clichés che illustrano il presente volume ci sono stati gentilmente prestati dalla Direzione della rivista « L'Arte ».

Dello stesso autore:

— **Iconografia della Madonna.** Studio delle rappresentazioni della Vergine nei monumenti artistici d' Oriente e d' Occidente. Firenze. Alfani e Venturi, 1905 (In 8°, pag. 220, con 153 ill. — Lire **5**).

— **I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma.** Firenze, Alfani e Venturi, 1905. (In 8°, pag. 100, con 20 tav. — Lire **4**).

— **L'art byzantin a l'exposition de Grottaferrata.** Rome, Danesi, 1906 (In 4°, pag. 200, tav. 3 e 143 ill. — Lire **16**).

— **Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense.** Roma, Danesi, 1907 (In folio grande, pag. 40, con 23 tav. in tricromia. — Lire **100**).

Recente pubblicazione:

M. LAZZERONI, A. MUÑOZ

FILARETE

scultore e architetto del secolo decimoquinto.

Un vol. in 4° di pag. 290 con 20 tav. e 130 ill.

LIRE 30.

W. MODES, EDITORE - ROMA.

PREZZO DEL PRESENTE VOLUME: LIRE **Quattro.**